



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente

Convocatoria 2015

Nº de proyecto 54

Título del proyecto: Base de Datos Digital de Iconografía Medieval (VI Parte)

Nombre del responsable del proyecto: Irene González Hernando

Centro: Facultad de Geografía e Historia

Departamento: Historia del Arte I (Medieval)

Objetivos propuestos en la presentación del proyecto

Los objetivos propuestos en la solicitud del proyecto titulado *Base de Datos Digital de Iconografía Medieval (VI Parte)* fueron los siguientes:

1. Aumentar el corpus de entradas referidas al repertorio iconográfico medieval.
2. Revisar y actualizar los materiales ya existentes, desarrollados en los cursos 2009-2010, 2010-2011, 2011-2012, 2013 y 2014.
3. Publicar en edición impresa, en la revista semestral *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)*, aquellos contenidos del proyecto que resulten de mayor interés, de modo que puedan estar disponibles en la red de bibliotecas universitarias.
4. Procurar que la base de datos sirva como punto de partida en la planificación de algunas de las actividades docentes, teóricas y prácticas.
5. Dar a conocer los resultados del proyecto de innovación entre el alumnado nacional e internacional.
6. Conseguir que el alumno se familiarice con las nuevas tecnologías y sepa utilizarlas con rigor científico, distinguiendo los recursos que siguen unos parámetros académicos de los que no lo hacen.
7. Facilitar que profesores no especialistas en iconografía medieval puedan aproximarse a esta disciplina e introducir una mayor transversalidad en su actividad docente.
8. Favorecer la difusión de las buenas prácticas docentes, consiguiendo que el profesorado se implique en el desarrollo de contenidos de calidad y los ponga a disposición de la comunidad académica.
9. Celebrar un seminario para difundir los resultados del proyecto entre alumnos y profesores.

Objetivos alcanzados

Los objetivos propuestos se han alcanzado en su totalidad, concretándose del siguiente modo:

1. El aumento significativo del corpus de entradas iconográficas con 18 nuevas voces cuyos títulos y autores son los siguientes: Abraham y los tres visitantes (Ana Hernández), Anunciaciones preñadas (Tomás Ibáñez), Astrolabio como atributo iconográfico (Azucena Hernández), El docente (Helena Carvajal), El escudo nazarí de la banda (Noelia Silva), Jael y Sísara (Mónica A.Walker), La Misa de San Gregorio (Laura Rodríguez), Los nacimientos monstruosos (Irene González), Oseas y Gomer (Mónica A.Walker), Las posiciones fetales en el útero materno (Irene González), San Antonio Abad (Diana Lucía), San Francisco de Asís (Diana Lucía), Santa Hildegarda de Bingen (Helena Carvajal), Santo Tomás Apóstol (Tomás Ibáñez), La Traditio Legis (Francisco A. García), La Unción Regia (Ana Hernández), Las Virtudes simbólicas (Diana Olivares), El dragón en el astrolabio (Azucena Hernández). Estas entradas han acrecentado y completado los distintos apartados temáticos de la base de datos: Antiguo y Nuevo Testamento, Hagiografía, Ciencia, Islam, Tipos y Símbolos, Libros, Vida Cotidiana.
2. La revisión y actualización de los materiales ya existentes, lo que ha requerido una reorganización de la página web en la que se alojan los contenidos <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/>. Se han introducido los siguientes cambios y mejoras.

- en la sección “revista digital de iconografía medieval” se ha incorporado un buscador temático que facilita localizar los artículos por su título: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdimbuscadortematico>
 - en la sección “entradas iconográficas” se han revisado las 122 voces realizadas tanto en el presente año como en los años previos, con el fin de estandarizar los formatos y uniformar la extensión de las mismas. Se ha logrado un modelo de entrada homogénea que incluye datos identificativos breves (autor, email, fecha de realización y fecha de publicación en *RDIM* u otra revista académica, si ha sido el caso), una reproducción de una obra significativa del tema descrito, un resumen con los principales datos que permiten el reconocimiento del motivo y el análisis de su significado, una relación bibliográfica completa y actualizada, y una selección de obras de arte que reflejen la variedad geográfica, cronológica y material del tema estudiado. Para que la navegación fuese más sencilla se han sustituido los archivos individuales en formato .pdf en que se descargaban las antiguas voces, por páginas independientes para cada voz. Un ejemplo puede verse en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/anunciacionprenada>
3. La publicación en edición impresa de la revista semestral *RDIM*, incluyendo en ella los contenidos del proyecto que resultaban de mayor interés y que aún no habían sido objeto de publicación. Se han editado dos números completos con un total de 10 artículos, a los que han contribuido fundamentalmente miembros del proyecto, implicándose en las tareas de redacción, revisión, maquetación y gestión económica de la revista. No obstante, la revista *RDIM* se ha visto sustancialmente enriquecida por tres aportaciones externas al proyecto de innovación, concretamente las de los autores Guilherme Queiroz de Souza (Goias State University, Brasil), Ángel Pazos López (Pontificio Istituto Liturgico Sant’Anselmo, Roma) y José Luis Díaz Giménez (Universidad Nacional de Educación a Distancia); así como por el trabajo colaborativo entre docentes y alumnos, habiendo realizado conjuntamente el artículo titulado “El transi tomb...” el prof. González Zymla y la alumna de TFG Laura M. Berzal. El índice de los dos números de la revista es el siguiente: **Vol. VII-Núm. 13-Junio 2015** compuesto por los artículos “Dolor y lamento por la muerte de Cristo...” (Laura Rodríguez), “El dragón en el astrolabio” (Azucena Hernández); “El halcón en al-Andalus” (José Luis Díaz); “San Sebastián, mártir y protector contra la peste” (Helena Carvajal); “El transi tomb...” (Herbert González y Laura M. Berzal); y **Vol. VII- Núm. 14- Diciembre 2015** compuesto por los artículos “Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano” (Ángel Pazos); “Heraclius, emperor of Byzantium” (Guilherme Queiroz), “San Pablo” (Santiago Manzarbeitia); “Santiago peregrino” (Helena Carvajal), “La unción de Cristo...” (Irene González).

La impresión de la revista, en la que se ha empleado la totalidad de la financiación del proyecto (300 € para 40 ejemplares de cada número) ha posibilitado que esta pueda estar disponible en la red de bibliotecas universitarias y académicas, dando continuidad a una difusión iniciada en años anteriores. Actualmente está disponible en las siguientes instituciones españolas: CSIC y Universidades Complutense, de Córdoba, Sevilla, Granada, Zaragoza, Rovira i Virgili, Valencia y León. Asimismo, está disponible en las siguientes bibliotecas anglosajonas: London School of Economics and Political Science y Universidades de Oxford (Bodleian Library), College London, York, Bath, Edinburgh, Aberystwyth, Hull, Robert Gordon, Sheffield y Strathclyde. En otras instituciones españolas y extranjeras se han dejado ejemplares aunque aún están pendientes de catalogación.

- 4. La utilización de nuestra Base de Datos en la planificación de algunas de las actividades docentes, teóricas y prácticas. Así pues ha sido incluida bien en los propios programas de las asignaturas bien en los recursos disponibles en los respectivos Campus Virtuales. Además ha servido para la realización de actividades prácticas o de seminario.
- 5. Se han dado a conocer los resultados del proyecto de innovación entre el alumnado nacional e internacional, utilizando para ello las redes sociales

(<https://www.facebook.com/departamento.ucm>), las páginas institucionales dependientes de la web Complutense, y el correo electrónico.

6. Se ha procurado que el alumno se familiarizase con las nuevas tecnologías y supiese utilizarlas con rigor científico. Por ello se ha incorporado a la web del proyecto una sección titulada “webs académicas de iconografía” en que se ha hecho una cuidadosa selección de más de 100 bases de datos y páginas institucionales que son recursos fundamentales para la aproximación al estudio iconográfico, agrupándolas en las secciones: museos, pintura mural y escultura, conjuntos arquitectónicos con pintura y escultura, manuscritos, vidrieras, objetos suntuarios, música y artes escénicas, revistas académicas. Por cada recurso aparece una breve descripción en que se indica el organismo responsable, el contenido de la web y el idioma de búsqueda (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/webs-academicas-de-iconografia>).
7. Se ha facilitado que profesores no especialistas en iconografía medieval pudiesen aproximarse a esta disciplina e introducir una mayor transversalidad en su actividad docente. Como ejemplo significativo de esta cuestión el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid remite a la Revista Digital de Iconografía Medieval como publicación de referencia en este campo (<http://arteuam.com/?p=6110>) y la Universidad de La Coruña recomienda nuestra revista entre las publicaciones de arte, junto a otras tan consolidadas y de tanto prestigio nacional e internacional como Archivo Español de Arte (<http://www.udc.gal/biblioteca.etsa/revistas/textocompleto/arte/artespa.html?language=es>). También es un recurso habitual de uso para profesores especialistas en iconografía; a modo de ejemplo, consta como fuente de consulta para la redacción de estudios dedicados al Antiguo y Nuevo Testamento que, editados por Encuentro, dirige el profesor Rafael García Mahiques (Univ. Valencia).
8. La realización de las secciones “entradas académicas”, “revista digital de iconografía medieval” y “webs académicas de iconografía” ha favorecido la difusión de las buenas prácticas docentes, consiguiendo que el profesorado y los investigadores doctorales se implicasen en el desarrollo de contenidos de calidad y los pusiesen a disposición de la comunidad académica.
9. Se ha programado un seminario para difundir los resultados del proyecto entre alumnos y profesores, titulado “120 formas de conocer la Edad Media: iconografía para la docencia y la investigación”, a celebrarse el 24 de febrero de 2016. Se ha fijado esta fecha a fin de integrar el evento en las actividades docentes del segundo cuatrimestre, pudiendo así encajar en los horarios de teoría y prácticas de las diversas asignaturas.

Metodología empleada en el proyecto

Los materiales de este proyecto se han realizado siguiendo el método iconográfico de análisis de obras de arte, para el que hay una extensa bibliografía, entre la que se puede citar los siguientes títulos: AZCÁRATE LUXÁN, M. (1985), “Contribución metodológica al análisis iconográfico del arte sagrado”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, pp. 213-230; BIALOSTOCKI, J. (1973), “Iconography”, en WIENET, Ph.P., *Dictionary of the History of Ideas*, New York, vol. II, pp. 524-541; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (1995), *Introducción al método iconográfico*, La Coruña; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1982), *Teoría y Metodología de la Historia del arte*, Barcelona, pp. 128-133; GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2008), *Iconografía e iconología*, Madrid; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1990), *Método iconográfico*, Vitoria; HATT, M. y KLONK, C. (2006), *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester, pp. 96-119; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1989), “Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte”, *Cuadernos de*

arte e iconografía, vol. II, nº 3, pp. 1- 13; MORALEJO, S. (2004), *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid; PANOFSKY, E. (1939), "Introduction", *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, pp. 3-31; PANOFSKY, E. (1955), "Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art", *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, New York, pp. 51-82; RODRÍGUEZ LÓPEZ, I. (2005), *Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología*, E-excelence, www.liceus.com; SEBASTIÁN, S. (1994), *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid; VAN STRATEN, R. (1994), *An Introduction to Iconography*, Reading (UK).

Cada una de las entradas iconográficas es una síntesis de los aspectos más significativos del tema tratado, con una extensión aproximada de 1.000-2.000 palabras. Está conformada por un apartado general en que se explican conjuntamente el tema, sus orígenes, sus fuentes, sus principales variantes iconográficas, sus precedentes y conexiones, así como su extensión geográfica y cronológica. A esto se añade una selección de obras significativas, correctamente identificadas indicando fechas de realización, lugar de conservación y técnicas empleadas. Asimismo se incorpora una bibliografía específica para cada una de las entradas, en la que se incluyen artículos de revistas y textos de investigación actuales.

Para la elaboración de los contenidos didácticos, hemos empleado fundamentalmente los fondos bibliográficos de la UCM y de la red de bibliotecas públicas de Madrid, así como las bases de datos y recursos electrónicos disponibles en red, de los que una selección consta en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/webs-academicas-de-iconografia>. Además hemos empleado la plataforma Web de la Complutense para alojar los resultados del proyecto, tal como se ha venido haciendo años precedentes, para lo que se ha contado con personal del equipo con la formación adecuada para acceder a la red interna de la universidad y actualizar los contenidos desarrollados.

Recursos humanos

Para desarrollar este proyecto se ha contado con un total de 14 personas, de ellas siete docentes y cinco investigadores del Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM, más una investigadora externa y un alumno de máster. Por orden alfabético las personas adscritas al Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM son las siguientes: Matilde Azcárate Luxán (prof. titular), Helena Carvajal González (prof. asociada), Francisco de Asís García García (colaborador honorífico y doctor en historia del arte desde 15 de enero 2016), Irene González Hernando (prof. ayudante doctor), Herbert González Zymla (prof. asociado), Azucena Hernández Pérez (investigadora predoctoral), Ana Hernández Ferreirós (investigadora predoctoral), Diana Lucía Gómez-Chacón (colaboradora honorífica y doctora en historia del arte desde 11 de diciembre de 2015), Santiago Manzarbeitia Valle (prof. titular), Diana Olivares Martínez (investigadora predoctoral), Laura Rodríguez Peinado (prof. titular) y Noelia Silva Santa-Cruz (prof. asociada). Además se ha contado con la colaboración de Mónica Ann Walker Vadillo, investigadora externa, doctora por la UCM y colaboradora honorífica del Dpto. Historia del Arte I; así como de Tomás Ibáñez Palomo, alumno UCM de máster, cuya incorporación se ha efectuado en septiembre de 2015.

Los 14 miembros de este proyecto componen un equipo consolidado, con interés en trabajar conjuntamente, lo que han ido demostrando desde la concesión del primer PIMCD (en 2009), compartiendo asignaturas (Iconografía Medieval, Programas Iconográficos en el Arte Medieval, Historia del Arte Medieval, Arte de las Primeras Civilizaciones, etc.), elaborando publicaciones colectivas (fundamentalmente para la revista *Anales de Historia del Arte* y para la *Revista Digital de Iconografía Medieval*), organizando congresos (Jornadas Complutense de Arte Medieval desde 2007, Encuentros Complutenses de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte desde 2009, Seminarios del Proyecto de Innovación desde 2013, sesiones anuales en el International Medieval Congress Leeds entre 2009-2012 y en 2015, Seminarios “Imago et locus”, “Imago et forma” e “Imago et sensus” entre 2009 y 2012, Congresos de Innovación y Buenas Prácticas Docentes en el Grado de Historia del Arte entre 2009 y 2011, Seminario de los Doctorandos del Dpto. de Historia del Arte Medieval en 2016, etc.) y formando parte de los grupos de investigación Complutense.

Desarrollo de las actividades

Las actividades vinculadas al proyecto de innovación se han desarrollado de acuerdo al cronograma que establecimos en la memoria de solicitud del mismo, con mínimos ajustes en las tareas asignadas a cada miembro, en función de sus compromisos y responsabilidades académicas a lo largo de 2015. Estos ajustes no han afectado a la consecución de los objetivos, sino que han optimizado el trabajo en equipo.

Así, tras conocer la resolución final de concesión de proyecto en mayo de 2015, se distribuyeron las tareas y se coordinó el trabajo de todos los miembros del grupo de tal modo que hubiese uniformidad de criterios y se fuesen cumpliendo los plazos. La coordinación de un grupo numeroso como el nuestro, con 14 personas integradas en él, solo ha sido posible gracias a una comunicación fluida posibilitada a través de reuniones personales e un intercambio regular de correos electrónicos. El hecho de que el lugar de trabajo de la mayor parte de nosotros sea el mismo, el Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM, ha posibilitado este intercambio constante y regular de opiniones y puntos de vista, prácticamente semanal, aprovechando nuestras horas de trabajo en los respectivos despachos de la facultad de Geografía de Historia.

Desde el 28 de mayo de 2015, en que se resolvió la convocatoria de los proyectos de innovación 2015, hasta finales de ese mismo año se ha trabajado simultáneamente en cinco ámbitos:

1) Elaboración de nuevas entradas iconográficas. A este respecto, se han ocupado de la redacción de entradas iconográficas 11 miembros del proyecto (Helena Carvajal, Francisco A. García, Irene González, Ana Hernández, Azucena Hernández, Tomás Ibáñez, Diana Lucía, Diana Olivares, Laura Rodríguez, Noelia Silva, Mónica Walker), llevando a cabo una totalidad de 18 fichas, cuyos títulos están indicados en el apartado “objetivos alcanzados”.

2) Supervisión de entradas ya existentes visibilizando los *abstracts* en inglés. Se han actualizado las entradas ya existentes de los años 2009-2010, 2010-2011, 2011-2012, 2013 y 2014 revisando sus contenidos, formatos, calidad gráfica y accesibilidad, corrigiendo y mejorando todos aquellos aspectos en los que se han hallado deficiencias y añadiendo los

abstracts en inglés de dos tercios de la totalidad de las 122 voces, esperando poder concluir la tarea de traducción de los *abstracts* en 2016. De estas actividades se han ocupado conjuntamente Azucena Hernández e Irene González.

3) Edición de la revista asociada (RDIM). Siguiendo con la dinámica iniciada en 2014, se ha mantenido una división de funciones para hacer más ágil y efectiva la edición de la revista. Así pues se han ocupado del seguimiento o pilotaje de artículos Helena Carvajal, Irene González y Herbert González, y de la maquetación e inclusión de la revista en base de datos nacionales e internacionales Francisco A. García, Diana Lucía y Diana Olivares (habiendo logrado la incorporación de la revista en DOAJ y ESCI). Por otra parte, todos los miembros del proyecto han trabajado en las entradas ya existentes para ampliarlas y completarlas y que pudiesen pasar a formar parte de *RDIM*. Estos textos, después de su envío a pares ciegos, se han incluido en los números 13 y 14 del volumen del año 2015, siendo los siguientes: “Dolor y lamento por la muerte de Cristo...” (Laura Rodríguez, núm.13), “El dragón en el astrolabio” (Azucena Hernández, núm.13); “San Sebastián, mártir y protector contra la peste” (Helena Carvajal, núm.13); “El *transi tomb...*” (Herbert González, núm.13); “San Pablo” (Santiago Manzarbeitia, núm.14); “Santiago peregrino” (Helena Carvajal, núm.14); y “La unción de Cristo...” (Irene González, núm.14). Asimismo, hay otros dos textos que están en proceso de revisión, “Salomé” (Mónica A. Walker) y “San Bernardo” (Herbert González), y que se espera puedan ser incluidos en los números 15 o 16 de la revista previstos para el año 2016. En otro orden de cosas, Diana Lucía y Mónica Walker han supervisado los *abstracts* en inglés incluidos en cada artículo.

4) Integración del proyecto en las actividades teórico-prácticas de cada una de las asignaturas impartidas. Esta tarea la han llevado a cabo los miembros del equipo con docencia en el 2ª semestre del curso 2014-2015 y el 1º semestre del curso 2015-2016.

5) Difusión del proyecto y la revista en la web y las redes sociales. De esta tarea se han ocupado Helena Carvajal e Irene González (coeditoras de la web institucional del Dpto. Historia del Arte Medieval), así como Francisco A. García y Diana Olivares (coeditores de la cuenta de facebook institucional del Dpto. Historia del Arte Medieval).

En el mes de diciembre de 2015 se ha revisado el trabajo de modo conjunto y se ha realizado la edición final de todos los materiales subiéndolos a la página web del proyecto (responsable de la web Irene González). En la página web se había añadido ya en julio de 2015 una sección dedicada a enlazar nuestro proyecto con otros recursos académicos disponibles en red (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/webs-academicas-de-iconografia>). Para esta sección se seleccionaron una centena de Bases de Datos iconográficas tanto españolas como internacionales que consolidan y/o complementan la información existente hasta el momento en la Base de Datos Iconográfica que vertebra este proyecto, y que facilitan el trabajo y la investigación en el área de la iconografía medieval. Para cada Base de Datos se ha facilitado una breve descripción de su alcance y objetivos además de la URL. Solo se han incluido bases de datos avaladas por una institución pública o privada reconocida científicamente (universidad, museo, biblioteca, centro de investigación, etc.). De esta tarea se ha hecho cargo Azucena Hernández.

Además en el mes de diciembre de 2015 hemos programado y publicitado el III *Seminario del Proyecto de Innovación* dirigido a los alumnos UCM y destinado a difundir la

Base de Datos, tanto su funcionamiento como sus contenidos (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/cientoveinteiconografias>). Este seminario será impartido por los miembros del proyecto en febrero de 2016, quienes se han comprometido a difundirlo entre sus alumnos, reservando alguna de las sesiones prácticas o teóricas de sus asignaturas a este fin y ofreciéndolo a los alumnos como actividad curricular complementaria a su formación. Dado el interés que han suscitado los resultados de proyectos anteriores en la comunidad académica, se considera positiva y provechosa la celebración de este seminario de difusión de los contenidos generados y sus aplicaciones metodológicas en el estudio del arte medieval. El objetivo de este seminario es dar a conocer entre los alumnos del Grado de Historia del Arte no solo el método iconográfico que ha inspirado el proyecto, sino también los resultados del mismo, mostrando temas del repertorio medieval o peculiaridades iconográficas que no suelen ser mencionados en los programas de las asignaturas de dicho Grado. De esta manera se demostrará la complejidad, variedad y riqueza iconográfica del mundo medieval y el interés de esta área para los estudios de Historia del Arte.

Anexos

Se añaden como anexos, las entradas iconográficas realizadas en 2015, los dos números de *RDIM* publicados en 2015 y el cartel del III Seminario del Proyecto de Innovación a celebrarse en 2016.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Abraham y los tres visitantes

Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS

Autora: Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS ana_hernandez@pdi.ucm.es

Palabras clave: Abraham, Sara, Biblia, Antiguo Testamento, iconografía bíblica

Fecha de realización de la entrada: 2015



Abraham y los tres visitantes con la Trinidad. Pierpont Morgan Library (Nueva York), Ms. M.653.2, folio de un gradual, Silvestro dei Gherarducci, ca. 1392-1399.

Selección de obras de arte

1. Abraham y los tres visitantes en Mambré. Catacumba de Via Latina (Roma), siglo IV a. C.
2. Abraham y los tres visitantes y Abraham sirve comida preparada por Sara a los tres visitantes ante su tienda. Mosaicos de la Basílica de Santa Maria Maggiore (Roma), siglo V.
3. Abraham sirve comida a los tres visitantes. Mosaico de San Vitale (Rávena), ca. 432-440.
4. Abraham y los tres visitantes. Altar de Verdun (Monasterio de Klosterneuburg, Austria), ca. 1181.
5. Abraham y los tres visitantes. Real Academia de la Historia (Madrid), Códice 2, Biblia de San Millán de la Cogolla, ca. 1200, f. 19r.
6. Abraham y los tres visitantes. Trinity College (Cambridge), Ms. B. 11. 4, Salterio, ca. 1220-1230.
7. Abraham y los tres visitantes. Capitel de la Puerta del Palau de la Catedral de Valencia, ca. 1270.
8. Abraham y los tres visitantes. British Library (Londres), Ms. Add. 27210, Haggadah Dorada, segundo cuarto del siglo XIV, f. 3r.
9. Abraham y los tres visitantes con la Trinidad. Pierpont Morgan Library (Nueva York), Ms. M.653.2, folio de un gradual, Silvestro dei Gherarducci, ca. 1392-1399.
10. Abraham y los tres visitantes. The J. Paul Getty Museum (Los Angeles), Ms. Ludwig IX 18, Horas Spinola, Maestro de Jaime IV de Escocia, ca. 1510-1520, f. 11r.

Resumen

El ciclo de Abraham fue uno de los más representados del libro del Génesis en el arte de la Edad Media desde los inicios del cristianismo y también en el judaísmo. Dentro de este, la escena más comúnmente encontrada en imágenes era aquella del sacrificio de Isaac, probablemente por su dramatismo y sus connotaciones cristológicas (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/sacrificio-de-isaac>). Pero la historia de Abraham y los tres visitantes (también denominada a menudo: "Abraham y los tres ángeles", "Abraham y los tres hombres", "La hospitalidad de Abraham" o "La teofanía de Mambré") se encuentra también a menudo ilustrada en múltiples soportes, incluso frecuentemente acompañando al mencionado sacrificio.

Su fuente textual se halla en el Antiguo Testamento, en el versículo 18 del Génesis donde se relata cómo Yahvé se apareció a Abraham cuando este estaba sentado a la puerta de su tienda bajo la encina de Mambré. Al levantar la vista, el patriarca vio a tres hombres a los que recibió postrándose ante ellos al reconocer su condición divina, ofreciéndoles agua y comida. A cambio, ellos profetizaron que su anciana mujer, Sara, tendría un hijo, el futuro Isaac.

El gran éxito de este pasaje en el arte medieval se debió fundamentalmente a la interpretación cristiana de los tres visitantes como la Trinidad, encarnada en tres personas distintas pero a los que Abraham veneró como una sola. Esta lectura del pasaje se remonta a la patrística, con especial protagonismo en la obra *De Trinitate* de san Agustín (354-430), y se repetirá a lo largo de la Edad Media en escritos de autores como Rupert de Deutz (1070-1129), o Thomas Waldensis (1377-1430). Sin embargo, esta no fue la única explicación de esta escena ya que también se interpretó como una aparición de Cristo acompañado por dos ángeles o, desde la exégesis hebrea, como la visión de Abraham de tres ángeles: Miguel, Gabriel y Rafael. Esta última apreciación fue reproducida en textos cristianos de Nicolás de Lira (1265-1349) o Alfonso de Ávila (1400-1455), e influyó en la traslación visual de los hombres como personajes alados.

Así, sus representaciones habitualmente contienen los elementos básicos del relato bíblico. En ellas suelen aparecer de manera destacada los tres visitantes, a veces con alas angelicales como ya se ha señalado. Se sitúan ante Abraham quien, en ocasiones, les ofrece comida y bebida. También se muestra normalmente la tienda mencionada en el texto, en cuyo umbral o en su interior se dibuja la figura de Sara quien escucha la conversación sin participar en ella. Asimismo, la encina de Mambré contextualiza el pasaje. Imágenes de la visita de los tres hombres a Abraham ornaron desde manuscritos a capiteles, mosaicos y frescos, extendiéndose a objetos muebles. A menudo acompañaron al sacrificio de Isaac como preámbulo de este, ya que suponía el anuncio del nacimiento del hijo de Sara que posteriormente fue casi sacrificado por su padre. También es común que se muestre en composiciones yuxtapuestas a representaciones de la Trinidad que evidencian la relación exegética entre ambas.

Bibliografía

- BOESPLUG, François; ZALUSKA, Yolanta (1994), "Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 37, n° 147, pp. 181-240.
- BOESPLUG, François (1997), "Autour de l'hospitalité d'Abraham dans la Bible et le Coran, et de son écho dans l'art juif et l'art chrétien du moyen âge (XIIe-XIVe siècle). Essai d'iconographie comparée", en: Boespflug, F.; Dunand, F. (dir.), *Le comparatisme et l'histoire des religions*, Paris: Cerf, pp. 315-343.
- FELLOUS, Sonia (2013), *Abraham dans l'iconographie des trois religions monothéistes*. URL: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828864/file/Abraham_dans_l'iconographie_des_trois_monothéismes_HAL.pdf
- GREGORY, Bradley C. (2008), "Abraham as the Jewish Ideal: Exegetical Traditions in Sirach 44:19-21", *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 70, n° 1, pp. 66-81.
- HALLEBEEK, Jan (2007), "Papal Prohibitions Midway Between Rigor and Laxity. On the Issue of Depicting the Holy Trinity", en: VAN ASSELT, Willem; VAN GEEST, Paul; MÜLLER, Daniela; SALEMINK, Theo (eds.), *Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity*, Brill, Leiden, pp. 353-386.
- HOURIHANE, Colum (ed.) (2013), *Abraham in Medieval Christian, Islamic and Jewish Art*, Princeton, Index of Christian Art.
- MONGE, Claudio (2008), *Dieu Hôte. Recherches historiques et théologiques sur les rituels de l'hospitalité*, Zeta Books, Bucarest.
- ROSS, Leslie (1996), "Sarah", *Medieval Art. A Topical Dictionary*, Greenwood Press, Londres, p. 222.
- SKA, Jean L. (2004), *Abraham y sus huéspedes. El patriarca y los creyentes en el Dios único*, Editorial Verbo Divino, Estella.

WATSON, Francis (2002), "Abraham's Visitors: Prolegomena to a Christian Theological Exegesis of Genesis 18-19", *The Journal of Scriptural Reasoning*, vol. 2, nº 3. URL: <https://jsr.shanti.virginia.edu/back-issues/vol-2-no-3%20september-2002-a-harmony-of-opposing-voices/abrahams-visitors-prolegomena-to-a-christian-theological-exegesis-of-genesis-18-19/>

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Anunciación preñada

Tomás IBÁÑEZ PALOMO

Autor: Tomás IBÁÑEZ PALOMO tibanez@ucm.es

Palabras clave: Anunciación Preñada;

Anunciación; Encarnación; Embarazo de la Virgen; Iconografía mariana.

Fecha de realización de la entrada: 2015

Publicaciones del mismo autor relacionadas con este tema: "La Anunciación del Monasterio de Caleruega: contextualización en la Baja Edad Media peninsular", *Anales de Historia del Arte*, 2015, vol. 25, pp. 19-49.



Anunciación, Real Monasterio de Santo Domingo, Caleruega (Burgos). Primera mitad del siglo XIV.

Foto: Tomás Ibáñez Palomo

Selección de obras de arte

1. Anunciación, segunda mitad del s. XIII. Catedral, León (España).
2. Anunciación, finales del s. XIII. Real Colegiata de San Isidoro, León (España).
3. Anunciación, principios del s. XIV. Colegiata de Santa María la Mayor, Toro, Zamora (España).
4. Anunciación, primera mitad del s. XIV. Real Monasterio de Santo Domingo, Caleruega, Burgos (España).
5. Anunciación (sepulcro de Díaz de Peñafiel), primera mitad del s. XIV. Catedral, Burgos (España).
6. Anunciación, primera mitad del s. XIV. Museo del Greco, Toledo (España).
7. Anunciación (timpano principal), mediados del s. XIV. Iglesia de San Martín, Noia, A Coruña (España).
8. Anunciación (capitel de la cara interior de la Puerta de la Limosna), segunda mitad del s. XIV, relieve. Claustro de la catedral, Oviedo (España).
9. Anunciación, s. XIV o XV. Museo catedralicio, Santiago de Compostela (España).
10. Anunciación (timpano principal), principios del s. XV. Iglesia de Santa María de los Reyes, Laguardia, Álava (España).
11. Anunciación (capiteles de la portada de la sala capitular), principios del s. XV, relieve. Monasterio de Santa María da Vitória, Batalha, Leiria (Portugal).
12. Anunciación. Iglesia de Santa María del Azogue, Betanzos, A Coruña (España).
13. Anunciación. Iglesia de Santa María de Alcáçova (castillo), Montemor-o-Velho, Coimbra (Portugal).
14. Retablo de la Anunciación, relieve. Iglesia de Nossa Senhora da Oliveira, Samora Correia, Santarém (Portugal).

Resumen

Variante iconográfica de la Anunciación en la que se representa a la Virgen en avanzado estado de embarazo. Todo parece indicar que se trata de una particularidad de la península ibérica que disfrutó de gran aceptación en la mitad norte de la Corona de Castilla y en el reino de Portugal. El origen de estos grupos, en su mayoría escultóricos, se ha fechado en la segunda mitad del siglo XIII y el desarrollo de la tipología se extiende por los últimos siglos medievales, situándose en el XIV su época de mayor apogeo.

No se conocen referencias escritas que pudieran haber motivado una plasmación tan explícita de la preñez de María en este pasaje. De hecho, en algunos evangelios apócrifos se menciona expresamente que la gestación se desarrolla de manera gradual. Con todo, y más allá de la evidente carga simbólica que supone representar el embarazo, parece que su causa más probable se encuentra en el X Concilio de Toledo. Celebrado en el año 656, este congreso determinó el traslado de la fiesta de la Anunciación al 18 de diciembre. Hasta entonces se había celebrado el 25 de marzo –nueve meses antes de la Natividad–, pero su coexistencia con la Cuaresma llevó a la Iglesia hispana a modificar el calendario litúrgico. La nueva festividad, que se atribuye a san Ildefonso, recibiría más tarde el nombre de fiesta de la Expectación o Expectatio Partus. Precisamente, la proximidad de la conmemoración del Nacimiento de Cristo hace lógico que se representase a la Virgen con el vientre abultado.

El intervalo de casi seis siglos entre la instauración de la Expectatio Partus y la aparición de las primeras Anunciations Preñadas se justificaría por el renovado impulso que recibió la fiesta durante el reinado de Alfonso X el Sabio. Al parecer, la festividad del 18 de diciembre había caído en desuso tras la introducción de la reforma gregoriana en el siglo XI y el monarca castellano la recuperó al tiempo que eran hallados los restos de san Ildefonso en Zamora. Justamente en torno a León y Zamora aparecieron los ejemplares más tempranos de la tipología. Se tiene por el más antiguo al grupo, hoy separado, de la catedral de León, del que habrían derivado los demás. Según la mayoría de los investigadores, esta clase de Anunciations habría pasado de Castilla a Portugal, que, a su vez, la habría exportado a Galicia con la instalación en Santiago de Compostela de un taller de artistas procedentes de Coímbra.

Esta secuencia cronológica explicaría la existencia de varios subgrupos que se pueden distinguir al comparar su iconografía. En todos los casos, la escena se reduce a sus dos protagonistas: María y el arcángel Gabriel. La diferencia principal se encuentra en la actitud de la Virgen. En los ejemplos de Castilla, apoya su mano derecha sobre el vientre mientras que con la izquierda sujeta una filacteria o un libro. Viste túnica, manto cruzado y, en la mayoría de las ocasiones, cíngulo. Mientras, el arcángel porta con ambas manos una filacteria y viste túnica y capa pluvial. Por su parte, las Virgenes gallegas apoyan la mano izquierda sobre el vientre y alzan la mano derecha en señal de saludo. Dejan a la vista sus zapatos y añaden el velo a su indumentaria. Los mensajeros visten alba, dalmática y, en algunas ocasiones, también manipulo. En cuanto al caso de Portugal, que aún precisa de un estudio en profundidad, no se dispone de datos suficientes como para establecer una constante en sus Anunciations, que se asemejan extraordinariamente a las de Galicia, ya que sus Virgenes también alzan la mano que no reposa sobre el vientre. Es por ello que se podrían distinguir dos o tres variantes: una castellana, claramente caracterizada, y otra galaico-portuguesa, que podría dividirse en dos, gallega y portuguesa, en función de la relativa uniformidad de las Anunciations gallegas.

En cuanto a su ubicación, las Anunciations Preñadas no ocuparon espacios diferentes al de otras representaciones del mismo pasaje bíblico. Se puede precisar que generalmente se encuentran en catedrales e iglesias principales de sus respectivas localidades, siendo escasa su presencia en monasterios. En Castilla y Portugal, suelen aparecer en espacios preferentes del interior de los templos, colocadas a cierta altura en una de las naves. Por su parte, en Galicia parecen decantarse por el exterior de los edificios, ocupando las fachadas. En el caso de la escultura de pequeño formato y relieve se localiza en timpanos, capiteles y sepulcros.

Bibliografía

- ALMEIDA, C. A. Ferreira de (1983): A anuñciação na arte medieval em Portugal: estudo iconográfico. Instituto de História del Arte, Porto.
- ARA GIL, Clementina Julia (1977): Escultura gótica en Valladolid y su provincia. Instituto Cultural de Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid.
- BARRAL RIVADULLA, María Dolores (2007): "Encrucijadas en la escultura gótica: el ámbito galaico-portugués", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, nº 100, pp. 7-27.
- CARDOSO ROSAS, Lúcia María (1992): "Escultura y orfebrería". En: Portugal en el Medievo: de los monasterios a la monarquía, catálogo de la exposición (Madrid, 1992). Secretaría de Estado de la Cultura de Portugal, Fundación Banco Central Hispano, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, pp. 77-80.
- CRESPO HELLÍN, Manuel (1992): "María Grávida: la iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María", Ars longa, nº 3, pp. 39-45.
- FRANCO MATA, Ángela (1998): Escultura gótica en León y provincia. Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura, León, pp. 359-363.
- GÓMEZ BÀRCENA, María Jesús (1983): "La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses", Reales Sitios, nº 78, pp. 65-73.
- LECHNER, Gregor Martin (1981): Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst. Verlag Schnell & Steiner München, Zürich, pp. 85-86.
- MANSO PORTO, Carmen; YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (1996): "El arte gótico". En: Arte Medieval II. Galicia, Arte. T. XI. Hércules, A Coruña, pp. 252-501.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José (2012): "Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano", Codex aquilarensis, nº 28, pp. 203-217.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1981): "La Virgen de la O del antiguo trascoro de la catedral compostelana y su filiación conimbricense", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, nº 47, pp. 409-415.

RODRÍGUEZ VEGA, Raimundo (1947): *Pulchra Leonina. Guía para visitar la Catedral de León*. [Edición de RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel (2013). *Cabildo de la S. I. Catedral de León, León*], pp. 146-147.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocio (2005): "Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina". En: SEVILLANO SAN JOSÉ, María Carmen (coord.): *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. Plaza Universitaria, Salamanca, pp. 295-328.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocio (2009): "Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV". En: ALCOY PEDRÓS, Rosa (ed.): *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 243-272.

TRENS, Manuel (1947): *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid, pp. 75-89.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Astrolabio como atributo iconográfico

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

Autora: Azucena Hernández Pérez mariaahe@ucm.es

Palabras clave: astrolabio, astronomía, astrología, astrónomo.

Fecha de realización de la entrada: 2015



Monjes con astrolabio, Salterio de Luis IX y Blanca de Castilla, sXIII, Biblioteca Nacional Francesa, Ms. Arsenal Lat. 1186, f.1v

Selección de obras de arte

1. Astrónomo con astrolabio. Inicial historiada del prólogo del segundo *Lapidario* de Alfonso X el Sabio, ca. 1243-1250. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Ms. h-I-15, f. 94r.
2. Astrónomo con astrolabio. Inicial historiada de la obra *De Plena Sphaera* de Jordanus de Nemore. 2ª mitad del s. XIII. British Library, Ms Harley 4350, f.31r.
3. Astrónomos en el Monje Athos estudiando las estrellas con astrolabios y cuadrantes. Ilustración de *Voyage d'outre mer de Jean de Mandeville*, ca. 1410-1420. British Library, Add. Ms. 24189, f. 15r.
4. Abu Zayd con un astrolabio. Ilustración del *Maqāmāt* de al-Hariri de Basora. 2º cuarto del s. XIII. Biblioteca Nacional Francesa Ms. Arabe 3929, f.178v.
5. Aristóteles con un astrolabio enseñando a sus discípulos. Ilustración del *Kitāb mujtār al-hikam wa-mahasin al-kilām* (Libro de la selección de las palabras sabias y hermosas) de Abu al-Wafa al-Mubashir ibn Fatik. Siglo XIII. Biblioteca del Palacio Topkapı, Ms. Ahmed III 3206.
6. Enseñando astronomía con un astrolabio. Ilustración de la *Guía de Perplejos* de Maimónides. Barcelona, 1348. Biblioteca Real de Copenhague Ms. Cod. Hebr 37, f.114r.
7. Abraham con astrolabio y compás en sus manos. Ilustración de una *Genealogía Bíblica* realizada en el *scriptorium* de la Abadía de Saint Germain des Prés en París en 1031-1060. Biblioteca Nacional Francesa, Ms. Lat. 12117, f.106r.
8. Monjes con un astrolabio. Ilustración del *Salterio de Luis IX y Blanca de Castilla*. Siglo XIII. Biblioteca Nacional Francesa, Ms. Arsenal Lat. 1186, f.1v.
9. Monje con astrolabio y otros instrumentos de medida del tiempo. Ilustración de la obra *Horologium Sapientiae* de Heinrich Seuse, ca. 1334. Biblioteca Real de Bruselas, Ms Bruxelles BR.IV f. 13v.
10. San Jerónimo en su estudio. Jan van Eyck, 1435. Detroit Institute of Art, n° inv. 25.4.
11. La Astronomía representada como una mujer con un astrolabio. Fontana Maggiore de Perugia de Nicola y Giovanni Pisano, 1275-1278.
12. La Astronomía representada como una mujer con un astrolabio. Púlpito del Duomo de Pisa de Giovanni Pisano, 1302-1310.
13. Tapiz del Astrolabio. Talleres de Tournai. ca. 1450-1500. Museo de Tapices y Textiles de la Catedral de Toledo, n° inv. 1533.
14. Astrolabio en el *Studiolo* de Federico di Montefeltro en el Palacio Ducal de Urbino (Italia). Diseño atribuido a Francisco di Giorgio Martini, Boticelli y Bramante. Taracea de Baccio Pontelli, Giuliano y Benedetto da Maiano, 1473-1476.

Resumen

El astrolabio es una representación bidimensional dinámica de la esfera celeste. Es un instrumento de precisión cuyo uso principal es astronómico pero cuya progresiva sofisticación le hizo servir para muchas otras funciones como la de medida del tiempo, la determinación de direcciones geográficas, la predicción de eclipses y la realización de mediciones en usos civiles como la topografía y la agrimensura. Desde su invención en la Grecia helenística, hacia el siglo I a.C., hasta el siglo XIX, el astrolabio ha estado presente en las sociedades islámicas, desde al-Andalus a la India, y en las cristianas occidentales. Durante la Edad Media y el Renacimiento, el astrolabio fue además un objeto apreciado y demandado por el poder civil y religioso por su atractivo diseño, su dimensión decorativa y su poderoso simbolismo como imagen del Universo.

Las representaciones del astrolabio en el arte medieval, tanto islámico como de los reinos cristianos, son escasas si se compara con el buen número de ejemplares que nos han llegado y esto puede deberse al hecho de que el astrolabio se conocía y se usaba en círculos reducidos, tanto del poder como del saber, y que había otros instrumentos como la esfera armilar o el globo celeste que otorgaban simbologías similares.

No se consideran en este estudio las representaciones del astrolabio en los textos científicos que tratan sobre él, como los *Tratados del Astrolabio* o los *Tratados de Astronomía/Astrología*, dado que, en ese caso, no actúa como atributo iconográfico sino como soporte visual al contenido del texto.

Nos han llegado representaciones del astrolabio en pintura, principalmente en manuscritos iluminados, en escultura y en artes suntuarias, sobre todo taraceas y textiles. En cuanto a los escenarios en que se presenta al astrolabio como atributo iconográfico en la Edad Media, se identifican los siguientes:

- Astrolabios en manos de astrónomos/astrologos[1] (tanto en el mundo cristiano como en el islámico)
- Astrolabios en manos de docentes ejerciendo su magisterio (mundo islámico y hebreo)
- Astrolabios en manos de monjes, profetas y santos (sólo en el mundo cristiano)
- Astrolabios como atributo de una de las artes liberales: la Astronomía (sólo en el mundo cristiano)
- Astrolabios en objetos suntuarios de espacios palatinos (sólo en el mundo cristiano)

Es relevante señalar que el astrolabio tiene dos caras visibles, además de una serie de piezas interiores que nunca se representan. En su cara frontal, la más decorativa, se encuentra la *araña* con sus punteros estelares y suele elegirse como la cara representada cuando se quiere resaltar la dimensión alegórica y simbólica del astrolabio como imagen del Universo. La cara posterior, donde se encuentra la *alidada*, regleta con pinulas indicativa del carácter observacional del instrumento, es la elegida cuando se quiere resaltar el potencial científico del instrumento y el uso eficiente de quien lo sostiene. Como es habitual, estas reglas tienen excepciones, sobre todo en las miniaturas islámicas donde el astrolabio se representa casi exclusivamente por su cara frontal.

En el caso de los astrolabios en manos de astrónomos, el astrolabio está jugando el papel para el que nació y por tanto es la representación con menor componente alegórica. El astrolabio presenta generalmente su cara posterior, con la *alidada* visible y cuelga de la mano de quien lo sabe usar y por tanto lo mantiene correctamente en suspensión. Cuando el astrolabio está jugando su papel de recurso docente en manos de un profesor suele representarse por su cara frontal dado que el mapa estelar que contiene la *araña* es uno de los elementos más útiles en manos de un profesor para explicar la bóveda celeste y su movimiento de rotación[2]. En el caso de las miniaturas en manuscritos islámicos siempre se representa el astrolabio por su cara frontal, la más decorativa.

Especialmente interesante es el papel que juega el astrolabio como atributo en manos de monjes, profetas o santos, con una clara relación con la medida del tiempo. La importancia que tuvo para la Iglesia, en la Edad Media, el establecimiento del calendario litúrgico y la fijación de las horas canónicas de oración, además de la propia reflexión sobre lo efímero de la vida en el pensamiento cristiano, justifica la presencia de astrolabios en algunas Biblias, Salterios o representaciones pictóricas de Padres de la Iglesia como San Jerónimo o San Agustín.

La identificación del astrolabio con el arte liberal de la Astronomía lo convierte en uno de los atributos que, en manos de una mujer, identifica a esa ciencia en relieves, esculturas y pintura mural.

La presencia en los espacios palatinos de representaciones de instrumentos científicos en taraceas o tapices indicaban el compromiso de su dueño con el mecenazgo científico y con el saber. En estos casos, los astrolabios siempre se representan en su cara frontal y son los que inciden más en su dimensión decorativa permitiendo, en algunos casos reconocer elementos comunes con astrolabios reales que han llegado a

15. Astrolabio en el *Studiolo* del Palacio Ducal de Gubbio (Italia). Diseño de Francisco di Giorgio Martini. Taracea de Giuliano y Benedetto da Maiano, ca. 1478-82. Metropolitan Museum de Nueva York, n° inv. 39153.

Bibliografía

BORRELLI, Arianna (2008), *Aspects of the Astrolabe. 'Architectonica ratio' in tenth and eleventh-century Europe*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

CASTEÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1996) "Abraham enseña Astronomía: el prototipo bíblico de estudio del cómputo en las abadías benedictinas de Cava de Tirreni y Ripoll", *Compostellanum*, n° 41, pp. 159-177

GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2001), *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*, Murcia, Universidad de Murcia.

HARTNER, W (1964), "The principle and use of the astrolabe", *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present, Vol. VI, Part XII The Arts of Metalwork*, London, Oxford University Press, (1ª edición, Londres, 1938-1939), pp. 2530-2554.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2014), "Astrolabios andalusíes e hispanos: de la precisión a la suntuosidad", *Anales de Historia del Arte*, n° 24, pp. 289-305.

KING, David A (2011). "The astrolabe depicted in the intarsia of the studiolo of Archiduke Federico in Urbino", *Astrolabes from Medieval Europe. Part X.*, Farnham, Ashgate Variorum, pp. 1-34. (Publicado originalmente en *La scienza del Ducato di Urbino*, Urbino, Ed. Vetrano, 2001, pp. 101-139)

MADDISON, Francis (1969), *Medieval Scientific Instruments and the Development of Navigational Instruments in the XVth and XVIth centuries*, Coimbra, Junta de Investigações do Ultramar.

MICHEL, Henri (1960), "L'Horloge de Sapience et l'Histoire de l'horlogerie", *Physis. Revista di storia della scienza*, n° 4, pp. 291-298

NEUGEBAUER, Otto (1949), "The early history of the Astrolabe", *Isis*, 40 (1949), pp. 240-256.

PITA ANDRADE, José Manuel (1967), "El tapiz del astrolabio", *Los tesoros de España desde Altamira a los Reyes Católicos*, Ginebra, Ed. Albert Skira, pp. 230-231.

RODRÍGUEZ TEMPERLEY, Mª Mercedes (2005), *Juan de Mandevilla. Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*. Buenos Aires, Secrit.

SPENCER, Eleanor P. (1963), "L'Horloge de Sapience. Bruxelles. Bibliothèque royale, Ms.IV.III", *Scriptorium*, n° 17, pp. 277-299.

TURNER, A. J. (1985) *The Time Museum. Vol 1: Time Measuring Instruments. Part I: Astrolabes. Astrolabe related instruments*, Rockford, The Time Museum.

VAN CLEEMPOEL, Koenraad (2005), "Representations of Astrolabes in Western Art", *Astrolabes at Greenwich. A catalogue of the Astrolabes in the National Maritime Museum*, Oxford, Oxford University Press, pp. 99-111.

VILADRICH i GRAU, Mercé (1985), "El astrolabio", *Instrumentos astronómicos en la España medieval y su influencia en Europa*, Catálogo de exposición, Santa Cruz de la Palma, Ministerio de Cultura, pp. 26-30.

VILADRICH i GRAU, Mercé (1992), "Astrolabios andalusíes", *El legado científico andalusí* (Catálogo de exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 53-65.

nuestros días.

[1] En la Edad Media se usaba el término "astrólogo" para indicar a la persona que conocía los astros, sus posiciones y movimientos, los modelos cosmológicos y la medida del tiempo mediante los astros, es decir, lo que hoy llamaríamos astrónomo. La concepción global de lo creado del mundo medieval incluía, en ese devenir del Universo, al hombre, sus actos, enfermedades y circunstancias vitales y por tanto el levantamiento de horóscopos y las predicciones de eventos futuros eran también responsabilidad de los astrónomos/astrólogos.

[2] Durante toda la Edad Media, el modelo cosmológico vigente fue el geocéntrico y por tanto se consideraba que no era la Tierra la que rotaba sobre sí misma cada día sino que giraba el cielo con todas sus estrellas. El giro de la *araña* del astrolabio reproducía esa rotación.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Docente en el ámbito cristiano

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Autora: Helena Carvajal González hcarvajal@ucm.es

Palabras clave: profesor, maestro, docente, enseñanza, estudio

Fecha de realización de la entrada: 2015



Maestra enseñando geometría, Miscelánea escolástica, París, c. 1309-1316, British Library, MS Burney 275, fol. 293.

Selección de obras de arte

1. Hugo de San Victor enseñando, *De arca morali*, c. 1190, Oxford, Bodleian Library, Ms. Laud. Misc. 409, f° 3v. https://ca.wikipedia.org/wiki/Hug_de_Sant_V%C3%AAdctor#/media/File:Hugostv.jpg
2. Docente castigando a sus alumnos, *Miscelánea escolástica*, París, c. 1309-1316, British Library, MS Burney 275, fol. 94. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=3575>
3. Alegoría de la geometría, arquivolta de la portada sur de Santa María la Real de Sasamón, Burgos, s. XIII. <https://mateturismo.wordpress.com/2012/05/>
4. Maestra enseñando geometría, *Miscelánea escolástica*, París, c. 1309-1316, British Library, MS Burney 275, fol. 293. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=45281>
5. Sepulcro de Giovanni di Andrea (+ 1348), Museo civico medievale, Bologna [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Museo_civico_medievale_\(Bologna\)_-_Sarcophagi#/media/File:Bologna_museum_arca_di_giovanni_di_andrea_\(m._1348\)_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Museo_civico_medievale_(Bologna)_-_Sarcophagi#/media/File:Bologna_museum_arca_di_giovanni_di_andrea_(m._1348)_02.JPG)
6. Christine de Pizan enseñando, *El libro de la reina*, c. 1410-1414, British Library, Ms. Harley 4431, f. 261v. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=28633>

Resumen

El maestro o profesor es el profesional que conoce y domina una ciencia o disciplina y la enseña a otros. Durante la Edad Media esta labor con frecuencia recayó en el clero, primero en las escuelas monásticas y luego en las catedrallcias, aunque no faltaron docentes laicos encargados, por ejemplo, de la formación de príncipes.

Es muy frecuente encontrar representaciones del maestro sentado en una cátedra o pupitre elevado frente a los alumnos que pueden ocupar otras sillas y bancos más bajos o sentarse directamente en el suelo, de forma que la elevación del docente facilitaría, sin duda, la mejor visión y escucha del enseñante por parte de los alumnos. Esta diferencia de asiento parece señalar usos reales de tipo práctico pero también la superioridad de conocimientos del docente sobre el discente, supremacía que en ocasiones se acentúa mediante la utilización de vestimentas lujosas o, incluso, mediante el uso de perspectiva jerárquica en las representaciones.

Entre los atributos habituales, el libro se muestra como símbolo unánime del docente que casi siempre lo porta abierto entre sus manos, aunque en ocasiones, cuando reposa sobre un atril, lo puede señalar con ayuda de una vara. Es frecuente también que porte en sus manos un instrumento escriptorio como el *stilus*, el cálamo o la pluma. Otras veces los maestros portan los instrumentos propios de su disciplina, ya sean instrumentos musicales, escuadras, etc.

Menos habitual, aunque no extraña, es la imagen del docente ejerciendo un castigo físico sobre sus estudiantes, bien con la fuerza de sus manos o mediante el uso de varas u otros objetos, como muestra la miniatura del fol. 94 de la *Miscelánea escolástica* realizada en París c. 1309-1316 y conservada en la British Library con signatura MS Burney 275.

Aunque son mayoría las imágenes de maestros varones, en ocasiones aparecen también escenas con docentes femeninas como se ve en el MS Burney 275, fol. 293 de la British Library donde una mujer con escuadra y compás enseña a un grupo de estudiantes[1]. Algunas intelectuales contemporáneas como Christine De Pizan (1364-1430) adoptarán en ocasiones la iconografía de la maestra.

Las escenas altomedievales suelen situarse en espacios monásticos y muestran casi siempre a miembros del clero que forman a otros monjes más jóvenes. En la Baja Edad Media sin embargo, los docentes pueden o no pertenecer al estamento religioso y las escenas de enseñanza se sitúan en aulas que representan probablemente las de las primeras escuelas catedrallcias, estudios y universidades. Existen también, aunque son menos frecuentes, las escenas de enseñanza en contextos nobiliarios o regios como los fundados por Carlomagno en Aquisgrán.

La existencia en la Baja Edad Media de las mencionadas escuelas catedrallcias hizo que con frecuencia se incluyeran en las portadas escultóricas y vidrieras de las sedes episcopales alegorías de las Artes Liberales, representadas como maestros enseñando a sus discípulos las diversas disciplinas del *Trivium* y el *Quadrivium*. Este motivo se puede apreciar en las catedrales francesas de Chartres y de Laon y en España en la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos o en la cercana colegiata de Santa María la Real de Sasamón.

Si bien la imagen del docente en la Edad Media se suele identificar por la presencia de los estudiantes, en ocasiones puede resultar algo difusa pues comparte elementos con las de escritores y sabios en su *scriptorium*.

[1] Podría tratarse también de una personificación de la geometría.

Bibliografía

- AGÓS DÍAS, Ainhoa (2012): *Christine de Pizan: un nuevo modelo de mujer medieval a través de las imágenes miniadas*. Universidad de la Rioja, servicio de publicaciones.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé (1992): *La educación en la Hispania antigua y medieval*, Madrid: Editorial SM.
- IGLESIA, Jesús de la (2001): "Las artes liberales en la Biblioteca Real del Escorial: dos antecedentes iconográficos" en *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-Maria Cristina, pp. 119-164.
- MURRAY, Russel E. (et al.) (Ed.) (2010): *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- NEWMAN, Paul B. (2007): *Growing Up in the Middle Ages*. Jefferson, North Carolina, Mc Farland & Co.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocio (2001): "La portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y fortuna", *Materia 1, L'estil*, pp. 161-198.

TEEUWEN, M. (2003): *The Vocabulary of Intellectual Life in the Middle Ages*. Turnhout, Brepols.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Dragón en el astrolabio

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

Autora: Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ
azucena.hernandezperez@gmail.com

Palabras clave: astrolabio; *araña* de astrolabio; puntero estelar; *Tratado del Astrolabio*; *Tratado de Astrología*; cabeza y cola de dragón.

Fecha de realización de la entrada: 2015

Publicación del texto revisado y ampliado:
"El dragón en el astrolabio", Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VII, nº 13, 2015, pp. 19-31



Dragón en la araña de un astrolabio latino, s.XIV-XV, Museo Historia de la Ciencia de Oxford, n.inv. 41468

Resumen

La imagen del dragón, tan frecuente en la Edad Media, también se incorpora al astrolabio, instrumento de precisión para uso astronómico, religioso y civil con un alto componente simbólico y que despertó el interés y el mecenazgo del poder. La presencia de punteros estelares en forma de dragón en la *araña* de los astrolabios medievales es escasa pero apreciable e invita a reflexionar sobre las razones de la representación de un animal fantástico en un instrumento científico. El hecho singular de que no se encuentren dragones en ninguno de los astrolabios islámicos medievales que han llegado a nuestros días y que sea solo en los astrolabios realizados en los reinos cristianos donde se presente esta iconografía encuentra una justificación plausible en el estudio de los *Tratados del Astrolabio*, los *Tratados de Astrología* y en la heráldica. El estudio iconográfico y de fuentes se vislumbra como una herramienta útil al servicio de la difícil tarea de datar e identificar el lugar de construcción de los astrolabios medievales de los reinos cristianos, que son, casi todos, anónimos.

Abstract

The image of the dragon, so common in the Middle Ages, is present in the astrolabe, an instrument of astronomical, religious and civil use endowed with high symbolism and which enjoyed the patronage of the civil power. The presence of dragon-shaped star pointers in the *retes* of medieval astrolabes is scarce but noticeable, and invites us to reflect on the reasons for such a representation of a fantastic animal in a scientific instrument. Dragons are not present in any of the medieval Islamic astrolabes which have reached our days and therefore they appear only in astrolabes made in the Christian kingdoms. Medieval sources such as the *Treatises of the Astrolabe* and the *Treatises of Astrology*, together with the study of heraldry help to explain the presence of the dragon in the referenced astrolabes. The iconographic study herein presented appears to be a useful tool for the difficult task of attributing date and place to the medieval astrolabes of the Christian kingdoms, which are, mostly, anonymous.

Selección de obras de arte

1. Astrolabio con inscripciones en latín. Reino cristiano europeo, s. XIV-XV. Cabeza y cola de dragón en la *araña*. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (nº inv. 41468).
2. *Araña* del astrolabio anterior. Cabeza y cola de dragón en los extremos superiores de la banda exterior de la *araña*.
3. Detalle de la cabeza y cola de dragón con las inscripciones de los nombres de las estrellas cuya posición señalan: "Liebedeneb" y "Cor Scor".
4. Astrolabio con inscripciones en latín. Reino cristiano europeo, s. XIV-XV. Frente y dorso. Cabeza y cola de dragón en la *araña*. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (nº inv. 47615).
5. *Araña* del astrolabio anterior rematada en cabeza y cola de dragón. Marcado de la posición virtual del cuerpo del dragón en el círculo de Capricornio.
6. Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena (Enrique de Aragón, señor de Iniesta). 1438-39. BNE Ms. Res/2, f.31r.
7. Astrolabio con inscripciones en latín. Probable taller inglés. Fechado en el dorso: 1326. Cabeza y cola de dragón en los extremos de la *araña*. Museo Británico (nº inv. 1909.0617.1).
8. Copia del denominado "astrolabio de Urbino". Posible taller italiano. Fechado en el dorso: 1462. (Original robado en 1970 del Museo de Moulins en Ailler - Francia. Copias realizadas a partir de fotografías conservadas del instrumento). Cabeza y cola de dragón en los extremos de la *araña*.
9. Partes de un astrolabio con sus nombres en español y árabe.

Bibliografía

- BORRELLI, Arianna (2008): *Aspects of the Astrolabe. 'Architectonica ratio' in tenth and eleventh century Europe*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- CÁTEDRA, Pedro (ed.) (1983): *Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena*. Humanitas, Barcelona.
- COLLINET, Annabelle (2001): "Al-Qazwīnī et le genre littéraire des Merveilles". En: *L'Étrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, catálogo de la exposición (Paris, 2001). Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 34-58.
- DAY, Joan (1998): "Brass and Zinc in Europe from the Middle Ages until the Mid-Nineteenth Century". En: *2000 Years of Zinc and Brass*. British Museum, Londres, pp. 133-158.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. Cátedra Alfonso X el Sabio - Universidad de Sevilla, El Puerto de Santa María.
- FREETH, Tony y otros (2006): "Decoding the Antikythera Mechanism: Investigation of an Ancient Astronomical Calculator". *Nature*, vol. 444, nº 7119, pp. 587-591.
- GARCÍA FRANCO, Salvador (1945): *Catálogo crítico de astrolabios existentes en España*. Instituto Histórico de la Marina, Madrid.
- GUNTHER, Robert T. (1976): *The Astrolabes of the World. Vol 1*. Holland Press, Londres (1ª edición 1932: Oxford University Press, Oxford).
- HARTNER, William (1964): "The principle and use of the astrolabe". En: *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present, Vol. VI, Part XII. The Arts of Metalwork*. Oxford University Press, Londres (1ª edición 1938-1939: Londres), pp. 2530-2554.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2014): "Astrolabios andalusíes e hispanos: de la precisión a la suntuosidad". En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds): *Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena*. Humanitas, Barcelona, pp. 11-84.
- MADDISON, Francis R. (1963): "Early astronomical and mathematical instruments", *History of Science*, nº 2, pp. 17-50.
- MARTÍ, Ramón; VILADRICH, Mercè (1983): "En torno a los tratados de uso del astrolabio hasta el s. XIII en al-Andalus, la Marca Hispánica y Castilla". En: VERNET, Juan (ed.): *Nuevos Estudios sobre Astronomía española en el siglo de Alfonso X*. Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, pp. 9-74.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1995): *El señal del rey de Aragón: historia y significado*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- NEUGEBAUER, Otto (1949): "The early history of the Astrolabe", *Isis*, nº 40, pp. 240-256.
- NORTH, John D. (1974): "The Astrolabe", *Scientific American*, nº 230, pp. 96-106.
- NORTH, John D. (1987): "The Alfonsine books and some astrological techniques". En: COMES, Mercè; PUIG, Roser; SAMSÓ, Julio (eds): *De Astronomía Alphonsi Regis. Actas del Simposio sobre Astronomía Alfonsi celebrado en Berkeley, Agosto 1985*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 43-50.
- POULLE, Emmanuel (1988): "L'astronomie et la datation des manuscrits Moyen Âge", *Scriptura e civiltà*, nº 12, pp. 225-238.
- RICO Y SINOBAS, Manuel (1863): *Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X de Castilla*, Tomo II. Eusebio Aguado, Madrid (edición reimpresa en 2002 por el Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johan Wolfgang Goethe University in Frankfurt am Main, Germany).
- SAMSÓ, Julio (1983): "Introducción al Tratado de Astrología". En: CÁTEDRA, Pedro (ed.): *Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena*. Humanitas, Barcelona, pp. 11-84.
- SAMSÓ, Julio (1987): "Alfonso X and Arabic Astronomy". En: COMES, Mercè; PUIG, Roser; SAMSÓ, Julio (eds): *De Astronomía Alphonsi Regis. Actas del Simposio sobre Astronomía*

(eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*, nº especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 289-305.

Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48279/45179>

KING, David A. (1990): "Science in the service of religion: the case of Islam". *Impact of Science on Society*, nº 159, pp. 245-262.

KING, David A. (1994): "Astronomical instruments between East and West". En: HUNDSBISCHLER, Hemut (ed.): *Kommunikation zwischen Orient und Okzident. Alltag und Sachkultur. Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Viena.

KING David A. (2001): "The Astrolabe depicted in the intarsia of the studiolo of Archduke Federico in Urbino". En: *The Science of the Dukedom of Urbino*. F. Vetrano, Urbino, pp. 101-139.

KING, David A. (2011): "An ordered list of European astrolabes to ca. 1500". En: *Astrolabes from Medieval Europe*, parte XII. Ashgate, Farnham, pp. 1-11.

LUNDBERG, David C. (1992): *The Beginnings of Western Science*. The Chicago University Press, Chicago.

Alfonsí celebrado en Berkeley, Agosto 1985. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 23-38.

THORNDIKE, Lynn (1995): "The True Place of Astrology in the History of Science", *Isis*, nº 46, pp. 273-278.

VERA, Francisco (1930): *El Tratado de Astrología del Marqués de Villena*. Imprenta de R. Velasco, Madrid.

VERNET I GINÉS, Juan (1999): *Lo que Europa debe al Islam de España*. El acantilado, Barcelona.

VILADRICH I GRAU, Mercè; MARTÍ, Ramón (1981): "En torno a los tratados hispánicos sobre construcción de astrolabios hasta el s. XIII". En: VERNET, Juan (ed.): *Textos y estudios sobre astronomía española en el s. XIII*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, pp.79-99.

VILADRICH I GRAU, Mercè (1985): "El astrolabio". En: *Instrumentos astronómicos en la España medieval y su influencia en Europa*, catálogo de la exposición (Santa Cruz de la Palma, 1985). Ministerio de Cultura, pp. 25-30.

VILADRICH I GRAU, Mercè (1992): "Astrolabios andalusíes". En: *El legado científico andalusí*, catálogo de la exposición (Madrid, 1992). Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 53-65.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Escudo nazarí de la banda

Noelia SILVA SANTA-CRUZ

Autora: Noelia Silva Santa-Cruz, nsilva@ucm.es

Palabras clave: Escudo de la banda; Heráldica; Al-Andalus; Dinastía nazarí

Fecha de realización de la entrada: 2015



Azulejos de solería de la Alhambra, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

Selección de obras de arte

1. Azulejos de solería de la Alhambra, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.
2. Azulejos. Palacio de la Alhambra, British Museum, Londres, inv. n.º 1802.0508.1.a.
3. Escudo nazarí con banda y lema, Patio de los Arrayanes, Alhambra de Granada.
4. Escudo nazarí liso rodeado por cuatro lemas sobre fondo azul, Patio de los Arrayanes, Alhambra de Granada.
5. Escudo de la banda en yeso procedente de Granada, Real Academia de la Historia, inv. n.º 714.
6. Zafa o cuenco de cerámica azul y dorada, Museo de la Alhambra, Granada, inv. n.º R.E. 128.
7. Azulejo Fortuny, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.
8. Espada jineta, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale, París
9. Fragmento de tejido nazarí, Museu Tèxtil y d'Indumentària, Barcelona, inv. n.º 28291
10. Espada-estoque de Boabdil, Museo del Ejército, Toledo, inv. n.º 24.903
11. Daga de orejas, Museo Nazionale del Bargello, Florencia, inv. n.º Bg R 126.
12. Boca de vaina de una espada, Victoria & Albert Museum, Londres, inv. n.º M. 58-1975.

Resumen

El escudo de la banda es el emblema característico de la monarquía nazarí, una especie de distintivo o firma ligado a la figura regia, incluido con gran frecuencia en construcciones patrocinadas por el soberano o en manufacturas suntuarias salidas de los talleres palatinos, como textiles, cerámica de reflejo metálico o trabajos de metalistería. Consiste en una divisa rectangular, con el lado inferior acabado en ángulo, y rodeada de un marco simple, sobre el que se traza una banda transversal, que suele contener un texto en caligrafía árabe, cúfica o cursiva: la *gāliba* o lema oficial del sultanato (*wa-lā gālib illā Allāh*). La máxima ha sido traducida tradicionalmente como «No hay vencedor sino Dios», aunque recientemente se ha propuesto su lectura más precisa como «Soberano solo es Dios». La ubicación de este mote en el escudo es variable. A veces se insertaba completa en la franja central, otras veces aparecía fragmentada en dos mitades ocupando los campos adyacentes o podía rodear exteriormente el motivo heráldico. En ocasiones el blasón en su conjunto podía aparecer asimismo coronado.

Respecto a su origen, la historiografía reciente ha ofrecido diferentes teorías. La opinión más tradicional, argumentada por Pavón Maldonado, relacionaba esta divisa con la Orden de la Banda, instituida por Alfonso XI de Castilla en 1330, y otorgada por su sucesor, Pedro I, al soberano nazarí Muhammad V como signo de gratitud por los apoyos bélicos recibidos del musulmán, en el marco de las cordiales relaciones diplomáticas existentes entre ambos. En su opinión, su uso se iniciaría en al-Andalus, a partir del segundo reinado de este monarca (1359-1390). Sin embargo, Fernández Puertas ha demostrado que el blasón fue creado en el ámbito andalusí mucho antes, en torno a principios del siglo XIV, como apunta su temprana representación en madera en el arrocabe de la torre de Abū al-Hayyāy o del Peinador de la Reina –construcción originaria de la época de Abū-l-Yuyūs (1309-1314) – o pintado en las yeserías de Yusuf I (1333-1354), en el intradós de acceso al Salón de Comares.

Como ha señalado Menéndez Pidal de Navascués, el tema heráldico es, por definición, un motivo propiamente occidental y no islámico, por lo que parece razonable considerarlo un préstamo cristiano, aunque por completo ajeno a la citada Orden de la Banda. Escudos cruzados por una franja aparecen asimismo en obras artísticas producidas en los territorios hispánicos desde época altomedieval. Es posible, no obstante, que la adopción de este escudo de armas pudiera deberse a la imitación de los modelos heráldicos de los mamelucos de Egipto, con los que la corte nazarí mantuvo relaciones diplomáticas fluidas a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Estos escudos, asimilados de la iconografía de los guerreros cruzados, comenzaron a utilizarse por primera vez en Oriente con la dinastía ayyubí, siendo los ejemplos más antiguos conservados datados en el tercer cuarto del siglo XII.

El escudo de la banda granadino se apropió, pues, en esencia, del modelo oriental o castellano, personalizándolo e incorporando en la mayoría de los casos un elemento nuevo y genuinamente andalusí: un fragmento de caligrafía árabe con la *gāliba* o divisa oficial de los sultanes nazaríes.

Bibliografía

- FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio (1977): "En torno a la cronología de la torre de Abū al-Hayyāy" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico (Granada, 1973)*, vol. II, Universidad, Granada, pp. 76-87.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1989): *Granada. Historia de un país islámico (1232-1571)*, 3ª edic., Gredos, Madrid, p. 102.
- MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio (2006): "Lema de príncipes. Sobre la *gāliba* y algunas evidencias epigráficas de su uso fuera del ámbito nazarí", *Al-Qantara*, XXVII, pp. 529-550.
- MAYER, Leo Ary (1933), *Saracenic Heraldry: A Survey*, Clarendon Press, Oxford.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino [1986] 2007: "Emblemas heráldicos hispano-árabes", *Temas Árabes I*, pp. 107-110. Reeditado en *Príncipe de Viana*, n.º 241, pp. 497-500, esp. 497-498.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1970): "Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV (1970), pp. 179-197.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1972): "Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de D. Pedro y de Muhammad V", *Al-Andalus*, XXXVII, pp. 229-232.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985): "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana", *Al-Qantara*, VI, pp. 397-450, esp. 421-422.
- PEÑA MARTÍN, Salvador y VEGA MARTÍN, Miguel (2003): "Epigrafía y traducción: el lema nazarí en su marco numismático" en GARCÍA PEINADO, M.A. y ORTEGA ARJONILLA, E. (eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Atrio, Granada, 2003, vol. II, pp. 37-49.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (1990): *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Diputación Provincial de Granada, Granada, pp. 92-95.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (2011): "El lema nazarí" en PUERTA VÍLCHEZ, J.M., *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 2011, pp. 20-23.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013): *La laboraria andalusí. Del Califato omeya a la Granada nazarí* (BAR International Series 2522), Archaeopress, Cambridge, 2013, pp. 337-339.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Santa Hildegarda de Bingen

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Autora: Helena CARVAJAL GONZÁLEZ hcarvajal@ucm.es

Palabras clave: Hildegarda de Bingen, hagiografía, orden benedictina, visión, mística, scriptorium

Fecha de realización de la entrada: 2015



Codex de Lucca, Liber divinatorum operum, 1220-1230, Biblioteca Statale de Lucca

Selección de obras de arte

1. Hildegarda escribiendo acompañada de Volmar, *Scivias*, Facsímil del códice de Wiesbaden, c. 1160, Fol. 1.
2. Codex de Lucca, *Liber divinatorum operum*, 1220-1230, Biblioteca Statale di Lucca.
3. Santa Hildegarda von Bingen y el Arcángel Miguel. Pintura mural del presbiterio de la iglesia en Egidien Eltersdorf, 1400.
4. Ala derecha de altar en la iglesia de St. Sylvestri, Wernigerode, c.1480.

Bibliografía

CAMPBELL, Nathaniel M. (2013): "Imago expandit splendorem suum: Hildegard of Bingen's Visio-Theological Designs in the Rupertsberg Scivias Manuscript", *Elkón / Imago* nº 4, pp. 1-64.

CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca: (2008) "Hildegarda de Bingen o la imaginación visionaria" en *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid, Siruela.

DUMOULIN, Pierre (2013). *Hildegarda de Bingen. Profetisa y doctora para el tercer milenio*. Madrid: EDIBESA.

HILDEGARDA DE BINGEN, santa (2009): *Scivias. Primera Parte, Lectura y comentario al modo de una lectio medievalis*. (Edición de Azucena Fraboschi). Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

KERBY-FULTON, Kathryn (2001): "Hildegard of Bingen" en *Medieval women in the Christian Tradition c. 1100-c. 1500*, Turnhout, Brepols, pp. 343-369.

SANTOS PAZ, José Carlos (2001): "La «santificación» de Hildegarda en la Edad Media" en *Im Angesicht Gottes sucht der Mensch sich selbst*, Berlin, pp. 561-576

Resumen

Santa Hildegarda (1098-1179) fue una monja benedictina alemana conocida por su amplia producción teológica, musical y científica así como por su don para la profecía por lo que se la ha llamado en ocasiones "la sibila del Rin" o la "profetisa teutónica". En 2012 el papa Benedicto XVI le otorgó el título de doctora de la Iglesia.

Hildegarda nació en Bermersheim (valle del Rin) en una familia de la baja nobleza que, por ser la décima hija, la consagró a la vida religiosa desde niña. Fue entregada como oblata a la condesa Jutta de Spanheim con quien profesó a la edad de 14 años en el monasterio masculino de Disibodenberg, que habilitó un espacio para las mujeres.

Desde la infancia Hildegarda tuvo visiones místicas que experimentó sin pérdida de consciencia ni éxtasis, acompañadas, en ocasiones, de música. A los 47 años, en una de dichas visiones, recibió el mandato divino de poner por escrito sus experiencias. Por esta razón, Hildegarda puso por escrito sus experiencias en un primer libro llamado *Scivias* («*Scito vias Domini*» «*Conoce los caminos del Señor*»), que escribió asistida por el monje amanuense Volmar y la hermana Ricardis de Stade. Las visiones de Hildegarda fueron consideradas por el papa como de inspiración del Espíritu Santo, lo que le otorgó libertad para seguir escribiendo y, además, cierta popularidad entre las personalidades del momento como Bernardo de Claraval, Federico I Barbarroja, Enrique II de Inglaterra o Leonor de Aquitania.

En 1148 una visión le ordenó que marchase del monasterio de Disibodenberg con sus monjas para fundar una nueva sede situada en la colina de san Ruperto (Rupertsberg), cerca de Bingen, fundación que logró llevar a cabo pese a la oposición del abad Kuno. A partir de ese momento la abadesa Hildegarda comenzó una amplia labor de predicación al tiempo que continuaba con su producción literaria en la que destacan varios libros sobre ciencias naturales y medicina (*Physica* y *Cause et cure*) así como una colección musical titulada *Symphonia armonie celestium revelationum*, y por supuesto el *Liber divinatorum operum* iniciado hacia 1163 para recoger sus abundantes visiones.

Hildegarda murió el 17 de septiembre de 1179, a los 81 años de edad. Su proceso de canonización fue abierto en 1227 por Gregorio IX y de nuevo en 1244 por Inocencio IV aunque no se llegó a concluir. Sin embargo, debido al culto que ya se le profesaba, fue inscrita en el Martirologio romano y se comenzó a celebrar su fiesta litúrgica. Por ello, ya desde el s. XIII existen representaciones pictóricas y escultóricas de la santa. El 10 de mayo de 2012 el papa Benedicto XVI procedió a extender a la Iglesia universal el culto litúrgico en honor de Santa Hildegarda de Bingen y a inscribirla en el catálogo de los santos[1].

Las representaciones de Hildegarda no son muy frecuentes, probablemente porque se la veneró de manera local en un principio. Las mejores ejemplos proceden de las copias de sus manuscritos en los que aparece representada con el hábito benedictino y portando el báculo en señal de su condición de abadesa. Es muy frecuente también en estos ejemplos que aparezca en actitud de escribir sobre unas tablillas de cera, soporte escriptorio propio de los borradores, o dictando a uno de sus secretarios que copia en un códice las palabras de Hildegarda. Otras veces aparece sola portando pluma y libro o bien algún instrumento musical. Su capacidad de visión mística y de profecía suele representarse mediante unas llamas que salen de su cabeza.

[1] «Decretos de la Congregación para las Causas de los Santos», Oficial Vatican Network, en línea: <http://www.news.va/es/news/decretos-de-la-congregacion-para-las-causas-de-l-2>. Consulta: 1-12-2015.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Jael y Sisara

Mónica Ann WALKER VADILLO

Autora: Mónica Ann Walker Vadillo monica.ann.walker@gmail.com

Palabras clave: Jael, Sisara, Antiguo Testamento, Estaca, Mazo

Fecha de realización de la entrada: 2015



Jael ofreciendo leche a Sisara; Jael con estaca y mazo mata a Sisara; Jael con el mazo muestra a Barac el cuerpo de Sisara. Biblia Morgan. París, Francia. 1244-1254. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 638, fol. 12v.

Bibliografía

- BLOCK Elaine (2010): *Corpus of Medieval Miscellanea, Belgium and the Netherlands*, ed. Frédéric Billet, Jos Koldeweij, Christel Theunissen. Turnhout, pp. 57-59.
- BORNAY, Erika (1998): *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- CANERA BURGOS, Francisco e IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- CHARLESWORTH, James (1985): *Pseudo-Philo, Liber Antiquitatum Biblicarum 31.7, The Old Testament Pseudepigrapha, Vol. 2*, p. 1056. (Anchor Bible) New Haven, Yale University Press.
- DUINEN van H.A. (1997): *De koorbanken van de Grote- of Onze Lieve Vrouwekerk te Dordrecht*, Primavera Pers, Leiden.
- STAHL, Harvey (2008): *Picturing Kingship: History and Painting in the Psalter of Saint Louis*. University Park, PE, The Pennsylvania State University Press.
- MURRAY, Peter y MURRAY, Linda (1996): *Oxford Dictionary of Christian Art*. Oxford University Press, Oxford.
- NIDITCH, Susan (2008): "Tales of Deborah and Jael: Warrior Women." En *Judges: A Commentary*, pp. 59-67. Louisville, Westminster John Knox Press.
- NIDITCH, Susan (2008): "The Song of Deborah." En *Judges: A Commentary*, pp. 67-82. Louisville, Westminster John Knox Press.
- RÉAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- STANTON, Anne Rudloff (2001): "The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience". *Transactions of the American Philosophical Society* 91, n. 6: i-xxxiii, 1-287.
- TISCHLER, Nancy M. (2002): *Men and Women of the Bible: A Reader's Guide*. Westport, Greenwood Publishing.
- TORRES OLLETA, María Gabriela (2010): "Escenas bíblicas y violencia: Jael y Sisara en el arte barroco español." En *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, coord. por Manuel Escudero Baztán y Victoriano Roncero López, pp. 351-354. Visor D.L., Madrid.
- WEITZMANN, Kurt (1979): *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923*. Princeton, Princeton University Press.

Resumen

La historia de Jael se recoge en el Libro de los Jueces en el Antiguo Testamento (Jueces 4:9, 4:17-24, 5:23-27) y en el Pseudo-Filón (*Liber Biblicum Antiquarium* 31). Se encuentra enmarcada dentro del conflicto entre los israelitas y el rey Jabin de Canaán. Después de veinte años de opresión, la profetisa Débora convoca a Barac para transmitirle las órdenes del Señor para derrotar al general de Jabin, Sisara. Barac accede a hacer lo que la profetisa le pide pero insiste en que Débora lo acompañe. Como consecuencia de ese acto de cobardía, Débora le dice a Barac que Sisara no caerá bajo su espada sino que morirá por la mano de una mujer. Después de que las fuerzas de los israelitas y los cananeos se encuentren en el campo de batalla, las fuerzas de Sisara se ven abrumadas por el poder de los israelitas y ante la carnicería el general huye a pie hasta encontrar el campamento de Héber el cenita cuyo clan no estaba en guerra con el rey Jabin. Cuando llega encuentra la tienda que ocupaba la mujer de Héber, Jael. Esta, al ver al general cansado, le invita a pasar a su tienda. Entonces Sisara le pide agua ya que está sediento y Jael abre un odre de leche y se la da. Cuando termina de beber, el general le ordena a Jael que se quede delante de la tienda y que si alguien pregunta que diga que no hay nadie dentro. Mientras tanto, Sisara rendido y cansado se tumba y cae en un profundo sueño. Jael aprovecha esa oportunidad para coger una estaca de las que usaba para montar las tiendas y un mazo. Acercándose a Sisara, Jael le clava la estaca en la sien con tal fuerza que atraviesa sus sienes. Cuando Barac pasa por el campamento buscando a Sisara, Jael sale a su encuentro y lo llama para que vea donde está el general muerto. Y así muere Sisara por la mano de una mujer y no por la de Barac. A pesar de que Jael no era judía, y que sus acciones violaron las normas de la hospitalidad, los judíos la aclamaron como una de sus heroínas.

La iconografía más común de esta historia se reduce al momento en el Jael atraviesa la sien de Sisara con una estaca y un mazo en el interior de una tienda o al aire libre. En algunos ejemplos Jael aparece representada con un turbante para mostrar que no era judía. Ocasionalmente esta historia se encuentra enmarcada en una narración continua entre el momento en el Jael ofrece leche a Sisara y el momento en el que ella muestra a Barac al general ya muerto como en la Biblia Morgan. Cuando Jael aparece sola, lo hace con los dos atributos que hacen fácil reconocerla: la estaca y el mazo.

Los exégetas en la Edad Media identificaron la historia de Jael y Sisara dentro del sistema tipológico cristiano como la prefigura de la Virgen María victoriosa sobre el demonio, o como la Iglesia de los Gentiles que, con la cruz, atraviesa a sus enemigos en la tierra. Esta iconografía suele aparecer en manuscritos tipológicos bajomedievales como la *Biblia Pauperum* o el *Speculum Humanae Salvationis* y también en numerosas Biblias.

La historia de Jael se considera parte del *topos* de las mujeres y el poder en la Baja Edad Media y el Renacimiento y como tal se la comparaba con otras mujeres que triunfaron sobre los hombres como Judit y Holofernes, Dalila y Sansón, o Salomé y Herodes. A pesar de las connotaciones negativas asociadas a este *topos*, Jael también formó parte de las Nueve de la Fama y representó la Fuerza entre las Cuatro Virtudes Cardinales.

Selección de obras de arte

1. Jael matando a Sisara, Sacra Parallela, Constantinopla, Imperio Bizantino, segunda mitad del siglo IX. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Grec 923, fol. 107.
2. Jael matando a Sisara, inicial "P" del Libro de Jueces, *Biblia*, siglo XII, Abadía de Sainte-Colombe, Sens, France. Sens, Bibliothèque Municipale, Ms. 1, fol. 208.
3. Jael y Sisara, dovela del portal de la catedral de Senlis, c. 1190, Francia.
4. Jael matando a Sisara, Libro de Jueces, *Biblia de Pamplona*, 1197, Navarra, España. Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. 108, fol. 71.
5. Jael invitando a Sisara a pasar a su tienda; Jael ofreciendo leche a Sisara; Jael con estaca y mazo mata a Sisara, *Salterio de San Luis*, c. 1253-1270, París, Francia. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 10525, fol. 48.
6. Jael ofreciendo leche a Sisara; Jael con estaca y mazo mata a Sisara; Jael con el mazo muestra a Barac el cuerpo de Sisara. *Biblia Morgan*, c. 1244-1254, París, Francia. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 638, fol. 12v.
7. Jael matando a Sisara, *Speculum Humanae Salvationis*, c. 1470-1480, Francia. Marseille, Bibliothèque Municipale, Ms. 89, fol. 31.
8. Jael ofreciendo leche a Sisara; Jael matando a Sisara, *Salterio de la Reina María Tudor*, c. 1310-1320, Londres o Westminster, Inglaterra. Londres, The British Library, Ms. Royal 2B VII, fol. 33.
9. Jael matando a Sisara, detalle, *Libro de Horas*, siglo XV, Francia. Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. 107, fol. 8v.
10. Jael matando a Sisara, misericordia, Catedral de Dordrecht, c. 1538-1541, Países Bajos.

11. Pierre Reymond, *Jael y Sisara*, placa, Limoges, 1550-1575. Baltimore, The Walters Art Museum, Acc. 44.197.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

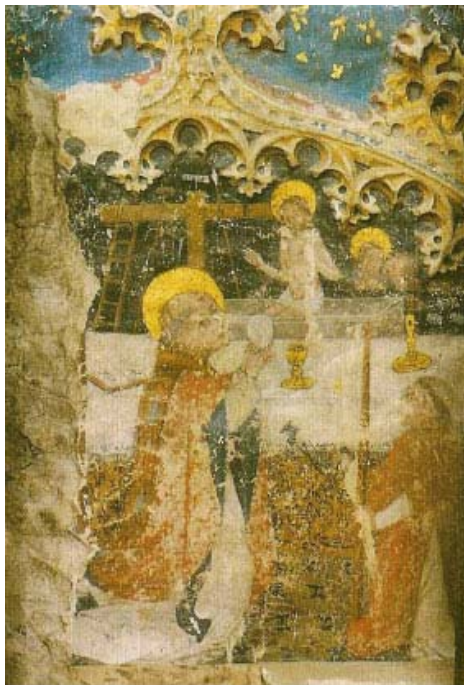
Misa de San Gregorio

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Autora: Laura RODRÍGUEZ PEINADO lpeinado@ghis.ucm.es

Palabras claves: Misa, Eucaristía, Transubstanciación, milagro eucarístico, consagración eucarística, Varón de Dolores.

Fecha de realización de la entrada: 2015



Misa de San Gregorio, pintura mural, presbiterio de la basílica de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo (Madrid), comienzos del siglo XVI.

Bibliografía

BORCHGRAVE D'ALTENA, Joseph (1959): "La Messe de Saint Gregoire: étude iconographique", *Bulletin des Musées Royaux de Beaux Arts*, Bruselas, vol. 8, pp. 3-34

CALVO CAPILLA, Susana (2004): "Bizancio y Occidente. Un milagro fascinante (III)", *Claroscuro*, Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/noviembre_04/30112004_02.htm

DE LA MORENA BARTOLOMÉ, Áurea (1994): "Pinturas murales en el Presbiterio: La Misa de San Gregorio", *Cuadernos de Estudios*, Asociación Cultural "El Pico San Pedro", Colmenar Viejo, pp. 117-124

DEL POZO COLL, Patricia Sela (2009): "Intercambio artístico y relaciones iconográficas en Castilla: la Misa de San Gregorio" en COSMÉN, Concepción, HERRÁEZ, M^a Victoria y PELLÓN, María (coords.) *El Intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, León, pp. 191-201

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1976): "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, pp. 65-78 y 757-772

ESTRADA-RIUS, Albert (2009): "Las treinta monedas de "La Misa de San Gregorio" de Diego de la Cruz (1475-1480): notas para su estudio" en TRAVAINI, Lucia (ed.) *Valori e disvalori simbolici delle monete. I trenta denari di Giuda*, Quasar, Roma, pp. 223-229

GENTILE LAFAILLE, Margarita, E. (2014): "Iconología de La Misa de San Gregorio (Buenos Aires, siglo XXI)" en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.) *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, vol. 1, pp. 583-610

IBÁÑEZ GARCÍA, Miguel Ángel (1991): "La Misa de San Gregorio: Aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo de Pisón de Castrejón (Palencia)", *Norba-Arte*, Universidad de Extremadura, pp. 7-17

MÂLE, Émile (1988): *L'art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Armand Colin, Paris (1^a ed. 1908)

MUÑOZ, Santiago (2006): "El "Arte Plumario" y sus múltiples dimensiones de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de la Nueva España,

Resumen

La escena narra el momento de la consagración eucarística por parte del Papa San Gregorio Magno (540-604) un día de Navidad en la basílica romana de la Santa Cruz de Jerusalén, produciéndose el hecho milagroso de la aparición de Cristo mostrando sus estigmas de los que brotaba sangre recogida en un cáliz y rodeado de los instrumentos de la Pasión, al dudar uno de los asistentes a la misa o, según alguna versión, el mismo Papa, de la Transubstanciación. Por tanto, encarna el símbolo de la Eucaristía como renovación del sacrificio de Cristo para salvar a la humanidad.

La leyenda de este milagro eucarístico no debió de forjarse al menos hasta finales del siglo XIII y fue difundida por los romeros que peregrinaban a Roma. Es una leyenda con un origen iconográfico, porque se forjó en torno a un icono del Cristo de la Piedad que se veneraba en la basílica y la tradición atribuyó a la época de San Gregorio, que habría mandado pintarlo para recordar el milagro estableciendo que la oración ante la imagen proporcionaba indulgencias para vivos y para muertos.

La iconografía de este tema está formada por el santo arrodillado en el momento de elevar la Hostia, acompañado de acólitos y a menudo de obispos o algún cardenal que suelen sostener la tiara papal. El altar donde se muestra el cáliz que recogerá la sangre de Cristo y donde pueden exhibirse, asimismo, un misal, una patena, candeleros u otros objetos propios del ajuar litúrgico. En la parte trasera del altar, a modo de retablo, se muestra en el centro a Cristo Varón de Dolores saliendo del sepulcro, bien de medio cuerpo o cuerpo entero, solo o sujeto por ángeles e incluso flanqueado por la Virgen y San Juan, de cuyos estigmas brota la sangre que se recoge en el cáliz, y rodeándole los instrumentos de la Pasión o *Armas Christi* que son: las monedas de la traición de Judas, la espada de Pedro con la oreja de Malco, el gallo de la negación de Pedro, las varas y la columna de la flagelación, el paño de la Verónica, la corona de espinas, una cabeza escupiendo y una mano con pelo aludiendo a los escarnios que sufrió Cristo, la jofaina de Pilatos, tres clavos, la lanza y la esponja, la túnica sorteada entre los soldados y los dados, la escala y las tenazas con las que fue desclavado de la cruz. No siempre se reproducen todas las *Armas Christi*, que se conciben como un jeroglífico de la Pasión por su carácter sintético.

Iconográficamente este tema pudo tener un origen italiano, pero se difundió por toda Europa rápidamente siendo muy repetido a lo largo de los siglos XV y XVI, coincidiendo con el sentido trágico y dramático que caracterizó a la sociedad de finales de la Edad Media, cuya obsesión por la muerte impulsó la celebración de las misas de difuntos para librar las almas del purgatorio, ya que la Eucaristía redime al hombre liberándolo de la condenación eterna. Por ese motivo la imagen fue dotada de un significado funerario, al asociarse esta leyenda con otra relacionada con el santo en la que al celebrar treinta misas votivas por un monje que había muerto rompiendo el voto de pobreza, este se le apareció diciéndole que gracias a ellas había salido del purgatorio, leyenda que dio lugar a la celebración de las misas gregorianas en memoria de los difuntos para garantizar su salvación individual.

Tras el Concilio de Trento se dejó de representar porque las disputas entre católicos y protestantes sobre las indulgencias motivó que aunque en Trento no se negase la existencia del purgatorio ni de los beneficios de las misas por las almas, se prohibieran "las cosas que... tienen resabios de interés o sórdida ganancia", entre las que podían estar, por los costes que conllevaban las treinta misas gregorianas para la salvación de los difuntos.

La Misa de San Gregorio se representa en distintos soportes y técnicas como pintura mural y sobre tabla, miniatura, grabados, tapices, arte plumario y escultura en madera y piedra.

Este tema iconográfico se relaciona con otros afines como la Misa de San Martín, la Misa de San Gil o la Misa de San Eustaquio.

Selección de obras de arte

1. Misa de San Gregorio, retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, Juan Rodríguez de Toledo, Museo del Prado, Madrid, primera mitad del siglo XV.
2. Misa de San Gregorio, Maestro de la Misa de San Gregorio, escuela del Rhin, Museo del Hermitage, San Petersburgo, 1460-1480.
3. Misa de San Gregorio, Diego de la Cruz, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, ca. 1480.
4. Misa de San Gregorio, Jheronimus Bosch (El Bosco), puertas del tríptico de la adoración de los Magos, Museo del Prado, Madrid, 1485-1500.
5. Misa de San Gregorio, Nicolás Francés, colección particular, fines del siglo XV.
6. Misa de San Gregorio, Pedro Berruguete, Museo de Burgos, último cuarto del siglo XV.
7. Misa de San Gregorio, Pedro Berruguete, Catedral de Segovia, ca.

1539", *Historia Crítica*, 31, pp. 121-149

PÉREZ CARRILLO, Sonia (1988): "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio en América", *Cuadernos de Arte Colonial*, 4, pp. 91-104.

POZA YAGUE, Marta (2009): "La Misa de San Gregorio. Algunas reflexiones sobre los precedentes ideológicos de una exitosa iconografía bajomedieval", *Claroscuro*, Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_09/22122009_02.htm

QUÍLEZ, Fernando (2003): "La Misa de San Gregorio" en RUIZ I QUESADA, Francesc (ed.) *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, MNAC-Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona, pp. 390-395

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, Ed. del Serbal, Barcelona

ROBINSON, Cynthia (2013): *Imagining the Passion in a multiconfessional Castille. The Virgin, Christ, devotions and images in the fourteenth and fifteenth centuries*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Rocio (1998): "Acerca de la Misa de San Gregorio", *XX Siglos*, vol. 9, 38, pp. 24-29

SCHILLER, Gertrude (1972): *Iconography of Christian art. The passion of Jesus Christ*, vol. II, Lund Humphries, Londres

TRENS, Manuel (1952): *La Eucaristía en el arte español*, Aymá, Barcelona

1500.

8. Misa de San Gregorio, tríptico de la Virgen, maestro de la leyenda de santa Catalina, Capilla Real, Granada, fines del siglo XV.
9. Misa de San Gregorio, Israel van Meckenem, "el Joven", grabado sobre cobre, British Museum, Londres, ca. 1490.
10. Misa de San Gregorio, Matías de Guirila (tapicero), Colyn de Coter (cartón), Patrimonio Nacional, ca. 1503.
11. Misa de San Gregorio, pintura mural, presbiterio de la basílica de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo (Madrid), comienzos del siglo XVI.
12. Juicio Final y Misa de San Gregorio, Retablo de las ánimas, Pere Cabanes, Museu d'Art de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil, 1500-1520.
13. Misa de San Gregorio, Libro de Horas de Munich-Montserrat (Ms. 3, f. 4), J. Paul Getty -Getty Center-, Los Ángeles, 1530-1540.
14. Misa de San Gregorio, Diego de Alvarado Huanitzin, arte plumario, Museos Vaticanos, 1539.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Nacimientos monstruosos

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Autora: Irene GONZÁLEZ HERNANDO irgonzal@ucm.es

Palabras clave: monstruos, nacimiento, sobrenatural, híbrido

Fecha de realización de la entrada: 2015



Nacimiento del Anticristo, *De Antichristo* de Adso Dervensis, copia francesa de la 2ª mitad del XIII, BnF (Paris, Francia), ms. français 19531, fol.16v

Selección de obras de arte

1. Nacimiento del Anticristo, *De Antichristo* de Adso Dervensis, copia francesa de la 2ª mitad del XIII, BnF (Paris, Francia), ms. français 19531, fol.16v
2. Nacimiento de Siameses, manuscrito del siglo XIV, BnF (Paris, Francia), ms. Arsenal 5077, fol. 341 [reproducido por LAURENT (1990) en el apéndice de imágenes]
3. Nacimiento de una bestia animal, *Romans de la table ronde*, copia francesa de hacia 1470, BnF (Paris, Francia), ms. français 112, fol.152
4. Nacimiento del Anticristo, *Endkrist*, Nürnberg, c. 1450. Schweinfurt, colección Otto Schäfer, fol. 2v [reproducido por BLUMENFELD-KOSINSKI (1990: p. 126)]

Resumen

El nacimiento admitió en la Edad Media una gran variedad de significados y representaciones, existiendo al menos tres grandes grupos iconográficos. En primer lugar podríamos situar los nacimientos de personajes sagrados, u obrados dentro de un contexto milagroso cristiano. Entre ellos, el más representado fue el de Cristo, seguido del de los restantes personajes bíblicos (Moisés, Esau y Jacob, Sansón, san Juan Bautista, la Virgen María, etc.), del de los santos cuyas leyendas se recogieron en relatos hagiográficos (san Esteban, san Ambrosio, san Millán, etc.), y del de otras figuras anónimas que emergían de los compendios de milagros (tal vez los más conocidos las *Cantigas de Santa María* de época de Alfonso X el Sabio y los *Milagros de la Virgen* de Gautier de Coincy, ambos del s. XIII).

En segundo lugar encontraríamos un grupo referido a nacimientos de personajes heroicos, históricos, mitológicos y literarios, con figuras tan variadas como los emperadores Julio César o Alejandro Magno, el rey Luis IX de Francia, el caballero Lancelot (Lanzarote) y el mago Merlín, los dioses clásicos Afrodita y Dionisios, y otros tantos.

En tercer y último lugar hallaríamos los nacimientos monstruosos. Bajo esta denominación se agrupan la venida al mundo de seres híbridos, seres demoníacos y criaturas con algún tipo de discapacidad física. A veces incluso se superponen estas cualidades. De hecho, monstruosidad, discapacidad y pecado estuvieron estrechamente unidos en la Edad Media. Así pues, escritores como San Jerónimo (s.IV), Raimundo de Peñafor (s.XII), Tomás de Aquino (s. XIII), Duns Scotto (s. XIII), o Bernardo Gordonio (s. XIII) afirmaban que la monstruosidad podía ser el resultado de haber mantenido relaciones sexuales durante la menstruación, ya que la impureza de la sangre corrompía el feto. Cercana a estas ideas, Hildegarda de Bingen (s.XII) consideraban que la discapacidad era el resultado de los pecados cometidos por los padres. No obstante, hubo algunos autores, como el cordobés Arib ibn Sa'id (s.X) que parecía estar más próximo a autores de la Antigüedad como Hipócrates y Aristóteles, y por ello consideraba que la discapacidad podía deberse a causas anatómicas, tales como ciertas malformaciones uterinas y seminales.

Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (s.VII) hace una suerte de enumeración de distintos tipos de monstruosidades tales como el gigantismo y el enanismo, la ausencia de alguna parte del cuerpo, la hibridación entre la naturaleza humana y la animal, la presencia de ojos en diversas partes del rostro, el hermafroditismo o presencia de órganos sexuales masculinos y femeninos, etc. Como puede comprobarse era frecuente entremezclar los problemas médicos reales y los legendarios. Quizás faltaría mencionar en este compendio de discapacidades y prodigios de la naturaleza el nacimiento de siameses, que recibió atención entre escritores medievales tales como Alberto Magno y Jacobo de la Vorágine.

Las representaciones de nacimientos monstruosos, un fenómeno esencialmente librario y sumamente escaso en la Edad Media, hicieron hincapié en lo prodigioso, excepcional y sobrecogedor de dichos acontecimientos. No se dio una veracidad anatómica basada en el estudio real de la discapacidad humana, sino más bien un asombro ante la generación de tal monstruosidad. De los nacimientos monstruosos fue el del Anticristo el que mereció más atención, pues además de él se decía frecuentemente que había tenido lugar por cesárea.

Bibliografía

- ARJONA CASTRO, Antonio (ed. y trad.) (1991), *El Libro de la generación del feto, el tratamiento de las mujeres embarazadas y de los recién nacidos. Tratado de Obstetricia y Pediatría del siglo X de Arib ibn Sa'id*, Sevilla, Sociedad de pediatría de Andalucía occidental y Extremadura.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990), *Not of Woman Born. Representations of Caesarean Birth in Medieval and Renaissance Culture*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- LAURENT, Sylvie (1989), *Naitre au Moyen Âge. De la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XII-XV siècle)*, Paris, Le Léopard d'Or.
- LYONS, Albert S.; PETRUCELLI, Joseph (1978), *Medicine: an illustrated History*, 1978, New York, Harry N. Abrams.
- ORONOZ RETA, José; MARCOS CASQUERO, Manuel; DÍAZ DÍAZ, Manuel (ed. y trad.) (1982), *San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*, 2 vols, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- PAWLIK, Manfred (ed. y trad.) (1997), *El arte de sanar de santa Hildegarda. Compendio del saber médico de la Edad Media*, Girona, Tikal.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Oseas y Gómer

Mónica Ann WALKER VADILLO

Autora: Mónica Ann Walker Vadillo monica.ann.walker@gmail.com

Palabras clave: Profeta, Oseas, Gómer, Prostituta, Boda, Antiguo Testamento

Fecha de realización de la entrada: 2015



Oseas y Gómer, Inicial U del Libro de Oseas, *Biblia de Manerius*, c. 1185-1195, Abadía de Saint-Loup, Troyes, Francia. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 9, fol. 125v.

Bibliografía

BEN ZVI, Ehud (2004): "Observations on the marital metaphor of YHWH and Israel in its ancient Israelite context: general considerations and particular images in Hosea 1.2." *Journal for the Study of the Old Testament* 28, no. 3, pp. 363-384.

BIRD, Phyllis (1989): "'To Play the Harlot': An Inquiry into an Old Testament Metaphor." En *Gender and Difference in Ancient Israel*, ed. Peggy Day, pp. 75-94. Minneapolis: Fortress Press.

CANTERA BURGOS, Francisco e IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

COOGAN, Michael David (2009): *A Brief Introduction to the Old Testament: The Hebrew Bible in Its Context*. Oxford, Oxford University Press.

LEITH, Mary Joan Winn 1989 'Verse and Reverse: The Transformation of the Woman Israel in Hosea 1-3.' En *Gender and Difference in Ancient Israel*, ed. Peggy Day, pp. 95-108. Minneapolis: Fortress Press.

MURRAY, Peter y MURRAY, Linda (1996): *Oxford Dictionary of Christian Art*. Oxford University Press, Oxford.

REAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REEKMANS, L. (1958): "La 'dextrarum junctio' dans l'iconographie romaine et paléochrétienne." *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 31, pp. 76-87.

SETEL, T. Drorah (1985): "Prophets and Pornography: Female Sexual Imagery in Hosea." En *Feminist Interpretation of the Bible*, ed. Letty M. Russell, pp. 86-95. Philadelphia: Westminster Press.

TISCHLER, Nancy M. (2002): *Men and Women of the Bible: A Reader's Guide*. Westport, Greenwood Publishing.

WEEMS, Renita J. (1989): "Gomer: Victim of Violence or Victim of Metaphor?" *Semeia* 47, pp. 87-104.

Resumen

Oseas ("Salvación de Yahvéh") fue hijo de Beeri y el primero de los Doce Profetas Menores recogidos en el Antiguo Testamento. Es posible que viviera en el norte de Israel durante el siglo VIII a.C. de acuerdo con el contenido del libro de profecías que lleva su nombre. A Oseas se lo consideró un profeta de la fatalidad o la condenación, aunque bajo su mensaje apocalíptico se puede discernir una promesa de salvación.

Al inicio del Libro de Oseas 1-3, Dios ordena a este que tome por esposa a una prostituta y que tenga con ella hijos de la prostitución. Así Oseas tomó por esposa a la prostituta Gómer, hija de Diblayin y con ella tuvo tres hijos. Al primero Dios le dijo que pusiera como nombre Jezreel, haciendo referencia al valle de Jezreel; a la segunda Lo-ruhamah ("indigna de compasión"); y al tercero, Lo-ammi ("pueblo ajeno"). En algún momento Gómer abandonó a Oseas por un amante, pero Dios le dijo a Oseas que fuese y amase a esa mujer adúltera (su propia esposa). Entonces Oseas compró a Gómer por quince monedas de plata y una carga y media de cebada y le dijo que no volvería a prostituirse nunca más, que no tendría relaciones sexuales ni con él ni con ningún otro hombre. Y así se hizo.

El texto tiene un mensaje trascendente. Así la familia de Oseas refleja la relación adúltera que Israel estaba teniendo con los dioses politeístas de la región que habitaba. La relación entre Oseas y Gómer simbolizaba la relación de Dios con el pueblo de Israel. A pesar de que Gómer se marchó y estuvo con otro hombre, Oseas continuó amándola y la perdonó. Igualmente, el pueblo de Israel adoró a los falsos dioses, y a pesar de ello Dios continuó queriéndolo. Los nombres de los hijos de Oseas también tienen un elemento profético. El primero anunció la caída de la dinastía reinante en Jezreel, y los otros dos mostraron la ira de Dios porque los israelitas habían roto su pacto al adorar a otros dioses.

En la iconografía medieval la historia de Oseas y la prostituta Gómer suele representarse antecediendo al libro de Oseas en los manuscritos iluminados. La pareja puede aparecer o bien como una imagen marginal, dentro de una inicial historiada o en una miniatura columnaria enmarcada. Existen diversas variaciones iconográficas de este tema. Oseas y Gómer pueden aparecer o bien solos o acompañados, incluyendo una imagen de Dios desplegando un rollo con la orden de que Oseas se case con la prostituta. Cuando están solos pueden aparecer o bien de pie o sentados. En numerosas ocasiones, Oseas abraza a Gómer y para demostrar la procedencia de ésta, Oseas toca el mentón de Gómer con la mano o directamente uno de sus pechos. La boda se representa a través de la *dextrarum junctio*, o la unión de las manos derechas (una práctica social común para desposarse ante testigos), aunque en varias ocasiones Oseas le pone un anillo a Gómer en el dedo para demostrar su unión y a veces le da dinero para demostrar su procedencia. También es bastante común encontrar la escena de Oseas y Gómer en una narración continua con Gómer dando a luz a uno de sus hijos. Finalmente, en otros casos, Oseas aparece de pie y Gómer sentada sosteniendo a su hijo.

La boda de Oseas y Gómer también fue objeto de representación en otros medios artísticos como la escultura o la vidriera, y la iconografía es similar a la que aparece en la miniatura medieval.

Selección de obras de arte

1. Oseas y Gómer, *Biblia de Roda*, c. 1050-1100, Monasterio de Ripoll, Cataluña. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 6 (3), fol. 74v.
2. Oseas y Gómer, inicial U del Libro de Oseas, *Biblia*, c. 1155-1165, abadía de Saint-Pierre, Montiéramey, Francia. Troyes, Bibliothèque Municipale, Ms. 28, fol. 250.
3. Oseas y Gómer, inicial U del Libro de Oseas, *Biblia de Manerius*, c. 1185-1195, Abadía de Saint-Loup, Troyes, Francia. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 9, fol. 125v.
4. Boda de Oseas y Gómer, inicial U del Libro de Oseas, *Biblia*, c. 1200-1210, Abadía de Mount-Saint-Michel, Francia. Avranches, Bibliothèque Municipale, Ms. 3, fol. 176.
5. Boda de Oseas y Gómer, portal de la fachada oeste, Catedral de Amiens, siglo XIII, Francia.
6. Oseas compra a Gómer, portal de la fachada oeste, Catedral de Amiens, siglo XIII, Francia.
7. Oseas y Gómer, *Biblia*, c. 1250-1274, París, Francia. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 494, fol. 470r.
8. Oseas y Gómer, inicial U del Libro de Oseas, *Biblia*, tercer cuarto del siglo XIII, Francia. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 110, fol. 194v.
9. Oseas y Gómer, inicial U del Libro de Oseas, *Biblia*, finales del siglo XIII, Bolonia, Italia. Londres, The British Library, Ms. Add. 18720, fol. 368.
10. Boda de Oseas y Gómer, *Biblia Historiada* de Pedro Comestor traducida por Guyart des Moulins, c. 1320-1337, París, Francia. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 21, fol. 102.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Posiciones fetales en el útero materno

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Autora: Irene GONZÁLEZ HERNANDO irgonzal@ucm.es

Palabras clave: gestación, feto, ginecología, ciencia, medicina

Fecha de realización de la entrada: 2015



Genecia de Muscio, escrito originalmente ca. 500, copia del s. IX -X de la Koninklijke Bibliotheek van België - Bibliothèque royale de Belgique, ms. 3701-15, fol. 27r

Bibliografía

ARJONA CASTRO, Antonio (ed. y trad.) (1991), *El Libro de la generación del feto, el tratamiento de las mujeres embarazadas y de los recién nacidos. Tratado de Obstetricia y Pediatría del siglo X de Arib Ibn Sa'id*, Sevilla, Sociedad de pediatría de Andalucía occidental y Extremadura.

BARKAI, Ron (1989), "A Medieval Hebrew treatise on Obstetrics", *Medical History*, vol. XXXIII, pp. 96-119.

BARKAI, Ron (1991), *Les infortunes de Dinah: Le livre de la génération. La gynécologie juive au Moyen Âge*, Paris, Du Cerf.

BILLER, Peter; ZIEGLER, Joseph (2001), *Religion and Medicine in the Middle Ages*, New York, York Medieval Press.

GARCÍA BALLESTER, Luis (1976), *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII-XVI. I. La minoría musulmana y morisca*, Madrid.

GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel.; USANDIZAGA BEGURISTÁIN, José Antonio (2006), *Historia de la Obstetricia y Ginecología Española*. Madrid, Habe Editores y SEGO (Sociedad Española de Ginecología y Obstetricia), vol. I.

JOLY, Robert (ed. y trad.) (1970), *Hippocrate. Tome XI. De la génération. De la nature de l'enfant des maladies IV du fœtus de huit mois*, Paris, Les Belles Lettres.

LAURENT, Sylvie (1989), *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XII-XV siècle)*, Paris, Le Léopard d'Or.

LYONS, Albert S.; PETRUCELLI, Joseph (1978), *Medicine: an illustrated History*, 1978, New York, Harry N. Abrams.

NEEDHAM, Joseph (1959) (1ª ed. 1934), *A History of Embryology*, Cambridge, University Press.

O'DOWD, Michael J.; PHILLIPP, Elliot E. (1994), *The history of obstetrics and gynaecology*, New York & London, The Parthenon Publishing Group.

ORONÓZ RETA, José, MARCOS CASQUERO, Manuel, DÍAZ DÍAZ, Manuel (ed. y trad.) (1982), *San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

PAWLIK, Manfred (ed. y trad.) (1997), *El arte de sanar de santa*

Resumen

Tanto la literatura ginecológica como los escritos teológico-filosóficos de la Edad Media prestaron gran atención al feto, los primeros con el objetivo de asegurar nacimientos exitosos y los segundos con la finalidad de aclarar el origen de la vida humana. Así, pensamiento religioso y médico se entremezclaron y constituyeron el trasfondo de las distintas teorías en torno a la generación y el desarrollo embrionario, que son el marco de las obras de arte aquí explicadas sintéticamente.

El largo proceso que tenía lugar entre la concepción y el nacimiento fue objeto de diversas especulaciones en nuestra historia pasada, lo que no debe extrañar pues aún la medicina actual sólo puede recoger imágenes aisladas de la gestación y después intentar recomponer el proceso completo, no habiendo grabado hasta ahora un embarazo, segundo a segundo, por dentro y en movimiento.

Por otra parte, el conocimiento obstétrico medieval ignoró las fronteras políticas, religiosas y culturales, habiendo mucha transferencia y circulación de ideas. Así, entre los autores medievales que escribieron acerca de la embriología, contamos con figuras adscritas a las tres confesiones religiosas existentes. Hubo autores procedentes del ámbito cristiano (Isidoro de Sevilla del s. VII, Hildegarda de Bingen del s. XII, Alberto Magno del s. XIII, Arnau de Villanova del s. XIII-XIV), del ámbito islámico (Rhazes del s. IX, Arib Ibn Sa'id del s. X, Abulcasis del s. X-XI, Avicena del s. XI, Averroes del s. XII) y del ámbito hebreo (*Los infortunos de Dinah* del s. XIII-XIV y el *Miqosi ha-Leda* del s. XIV). Además, los escritos medievales sobre embriología no supusieron una ruptura respecto a la tradición clásica. Más bien al contrario, todos bebieron de las fuentes comunes de la Antigüedad. Escritores como el griego Hipócrates (s. V a.C.), el grecorromano Soranos de Éfeso (s. II d.C.) y el latino Muscio (s. VI, cuyo tratado fue en realidad una traducción del de Soranos), ya habían mostrado una gran preocupación por la embriología y por ello ejercieron una influencia decisiva en el mundo medieval.

De acuerdo con estos tratados, el desarrollo del feto en el útero tiene lugar del siguiente modo. Después de la fecundación, la matriz se cierra. Seguidamente se van creando las membranas que envuelven el embrión. A continuación éste atraviesa diversas etapas. Primero tiene un aspecto indefinido. Luego van formándose algunos órganos. Más adelante adquiere la forma de un boceto, de tal modo que se van dibujando sus distintas partes. Hacia el día cuarenta de su desarrollo, todas las partes del cuerpo son visibles, de tal modo que algunos autores hablan de *homúnculo*, considerando que es el momento en que éste adquiere alma. En los meses siguientes, gracias a la sangre materna que lo nutre y al calor, el nuevo ser va creciendo poco a poco. Asimismo, a lo largo de los nueve meses que dura la gestación, se ve sometido a la influencia de diferentes astros. Uno de los momentos decisivos era el final de la embarazo, pues entonces el feto, que hasta ese momento habría estado replegado sobre sí mismo, con las rodillas junto a sus mejillas (tal como indicaban Hipócrates e Isidoro de Sevilla, entre otros), debía colocarse adecuadamente, es decir con la cabeza asomando en primer lugar y a continuación el resto del cuerpo. Esta posición suele ser descrita por los historiadores y médicos con los términos parto natural, nacimiento natural o *vertex presentation* (presentación vertical). Con ella aumentan las posibilidades de supervivencia del niño y la madre. Pero hubo otras muchas presentaciones (de nalgas, transversa, compuesta, gemelar, etc.). Si el feto no se colocaba adecuadamente, el parto se complicaba y la vida de madre e hijo corrían peligro. Era entonces cuando debía intervenir la matrona, que tenía una enorme responsabilidad, ya que de su experiencia y su habilidad con las manos dependía que se pudiese recolocar el feto y situarlo de modo adecuado.

Como es lógico, dado el desconocimiento sobre lo que ocurría en el interior del útero femenino, lo que solía representarse eran los elementos visibles externamente, es decir el vientre prominente de la mujer gestante. El único momento del proceso interno de la gestación que fue objeto de representación, fueron las posiciones del feto justo antes de nacer. No debe sorprender este hecho pues las matronas, por palpación, debían tener una información bastante próxima a la realidad. Además, las embriotomías y cesáreas que se practicaban *in extremis* cuando había un riesgo de muerte de uno de los dos, madre y/o hijo, también debieron proporcionar un contacto directo con las posiciones fetales que habían impedido un parto exitoso.

La iconografía de las posiciones del feto antes de nacer apareció exclusivamente en soporte librario y en manuscritos de temática médica, ya desde la Alta Edad Media. Fueron relativamente frecuentes en las distintas copias y traducciones del tratado de Muscio, escrito originalmente hacia el año 500 pero copiado durante toda la Edad Media, al menos desde el s. IX hasta el XV. También se incluyeron en otros tratados menos conocidos, como el libro titulado *Las dificultades del nacimiento* (*Miqosi ha-Leda*, BnF, ms. héb. 1120), tratado escrito por un judío hispano de hacia el siglo XIV, o en el *Der Swanger Frauen und hebammen Rosegarten* de Eucharius Rosslin de inicios del XVI. En todas las imágenes librecas, hay tres elementos comunes. Primero la forma del útero, que se asemeja a una botella panzada dotada de un largo cuello, lo que tiene un claro precedente en los exvotos anatómicos depositados en los templos romanos durante la Antigüedad clásica, y

Hildegarda. *Compendio del saber médico de la Edad Media*, Girona, Tikal.

URGUIÈRE, Paul, GOUREVITCH, Danielle, & MALINAS, Yves (ed. y trad.) (1990), *Soranos d'Éphèse, Maladies des femmes. Tome II, livre II*, Paris, Les Belles Lettres.

SPEERT, Harold (1976) : *Histoire illustrée de la gynécologie et de l'obstétrique*, Paris, Roger Dacosta.

TEMKIN, Owsei (trad.) (1956), *Soranos' Gynecology*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.

responde además con una cierta veracidad a la realidad anatómica del útero femenino. Segundo el feto, que es representado como un adulto de pequeño tamaño, convencionalismo iconográfico que lo aleja del aspecto infantil que le correspondería si lo que se persiguiese fuese el naturalismo. Y tercero y último, que los movimientos que describe el feto preparándose para nacer son casi acrobáticos, llenos de dinamismo y vitalidad.

Selección de obras de arte

1. Útero, exvoto anatómico, terracota, arte romano, ca. 200 a.C.- 200 d.C., Wellcome Library (Londres, Reino Unido), n° de inventario A636076.
2. *Genecia* de Muscio, escrito originalmente ca. 500, copia del s. IX-X de la Koninklijke Bibliotheek van België - Bibliothèque royale de Belgique (Bruselas, Bélgica), ms. 3701-15, fol. 27r y 27v.
3. *Tratado médico basado en Soranos de Efeso*, códice del siglo XII, Det Kongelige Bibliotek (Copenhague, Dinamarca), ms. 1653 [reproducido por LYONS (1978: p. 339)].
4. *Miscelánea médica*, de origen británico, ca. 1280-1290, Bodleian Library (Oxford, Reino Unido), ms. Ashmole 399, fol.14v, 14r y 15v.
5. *Genecia* de Muscio, escrito originalmente ca. 500, incluido en un *Compendio médico* de origen británico del 1^{er} cuarto s. XV, hoy en la British Library (Londres, Reino Unido), ms. Sloane 2463, fol. 217r, 217v, 218r y 218v.
6. *Compendio que incluye un Apocalipsis con la glosa a la vida de San Juan, un Ars Moriendi y diversos textos médicos y científicos*, ca. 1420-1430, hoy en la Wellcome Library (Londres, Reino Unido), ms.49, fol.35v y 38r.
7. *Miqosi ha-Leda*, tratado obstétrico anónimo escrito por un hebreo hispano en el siglo XIV, copia alemana de finales del s. XV, conservada en la BnF (París, Francia), ms. Hébreu 1120, fol. 68v, 69r, 69v y 70r.
8. *Genecia* de Muscio, escrito originalmente ca. 500, incluido en un *Compendio de textos médicos y botánicos*, latino del s. XV, hoy en la Bibliothèque Universitaire de Médecine de Montpellier (Francia), ms. H277, fol.161r, 161v, 162r, 162v, 163r y 163v.
9. *Compendio médico que incluye el "De arte phisicali et de cirugia" y "Fistula in ano" de John Ardene junto con la "Genecia" de Muscio*, de comienzos del s. XV, seguramente encargo de la princesa inglesa Felipa de Suecia, hoy en la Stockholm Kungliga Biblioteket (Estocolmo, Suecia), ms.X188. [Las posiciones fetales en el útero están intercaladas a lo largo del texto, que está escrito sobre un rollo continuo de pergamino, de más de 5 metros de longitud]
10. Eucharius Rosslin, *Der Swangern Frauwen und hebammen Rosegarten*, ed. Huldrych M Koelbing (1513; Zürich: Verlag Bibliophile Drucke von J Stocker, 1976), fol. 3v.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

San Antonio Abad

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN

Autora: Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN dianaluc@ucm.es

Palabras clave: san Antonio Abad; hagiografía; Orden de San Antonio Abad; antoniano; fuego de san Antón.

Fecha de realización de la entrada: 2015



Sano di Pietro (1405-1481), *San Antonio abad atormentado por demonios*, ca. 1435-1440. Colección James Jackson Jarves. Universidad de Yale (New Haven, Estados Unidos).

Bibliografía

- CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.
- CHASTEL, André (1936): "La tentation de Saint Antoine ou le songe du melancolique", *Gazette des Beaux Arts*, nº 15, pp. 218-229.
- COCKERELL, Sydney C. (1933): "Two Pictorial Lives of St. Anthony the Great", *Burlington Magazine*, nº 62, pp. 58-67.
- FERRARY, Guy (1956): "Sources for the Early Iconography of St. Anthony", *Studia Anselmiana*, vol. XXXVIII, pp. 248-253.
- FOSCATI, Alessandra (2013): "Tre corpi del santo: le leggende di traslazione delle spoglie di sant'Antonio abate in Occidente", *Hagiographica*, vol. 20, pp. 143-182.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (2010): "El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 22, pp. 9-26.
- MASSING, Jean Michel (1984): "Schongauer's Tribulations of St. Anthony. Its Iconography and Influence on German Art", *Print Quarterly*, vol. I, nº 4, pp. 221-236.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1985): "Precisión iconográfica sobre las tentaciones de San Antonio, de Patinir y Metsys", *Boletín del Museo del Prado*, vol. VI, nº 17, pp. 78-82.
- MOLTENI, Ferdinando (1992): "Il culto di sant'Antonio Abate e gli Antoniani di Vienne a Savona", *Sabazia*, vol. 13, pp. 14-17.
- NOORDELOOS, Pieter (1942): "La translation de saint Antoine en Dauphiné", *Analecta Bollandiana*, vol. LX, pp. 68-81.
- NUET BLANCH, Marta (1996): "San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV", *Locus Amoenus*, nº 2, pp. 111-124.
- OLLAQUINDIA AGUIRRE, Ricardo (2000): "La Orden Militar de San Antón", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, nº 75, pp. 147-158.
- PONS, Nicoletta (1994): "Note artistiche sulla confraternita di Sant'Antonio Abate", *Paragone*, vol. 45, nºs 44-46, pp. 29-34.

Resumen

San Antonio Abad es patriarca de los cenobitas de la Tebaida. Su vida fue escrita en griego en el año 357 por san Atanasio y, posteriormente, traducida al latín por Evragio de Antioquía e irradiada por todo el Occidente medieval. En ella se fijan los caracteres más frecuentes de la literatura monástica.

Nació en una aldea de Egipto llamada Qeman hacia el año 251. Al morir sus padres, vendió todos sus bienes, donó el dinero a los pobres y se consagró a la vida eremítica. Durante su vida de anacoreta, fue atormentado y tentado por el demonio, quien le ofreció riquezas y placeres, a los que el santo respondió con un incremento de sus oraciones y penitencias. Al final de sus días visitó a san Pablo ermitaño, cuya existencia le fue revelada en sueños. Pasado un tiempo, san Antonio se enteró de la muerte de su compañero y, con la ayuda de dos leones, se encargó de darle sepultura.

San Antonio Abad falleció en el año 356, a los 105 años de edad. Fue inhumado por sus discípulos en un lugar secreto, siendo su cuerpo milagrosamente hallado doscientos años más tarde. Sus restos fueron desenterrados en el año 561, durante el gobierno del emperador Justiniano. El santo habría aparecido envuelto en una túnica de fibras de palma que le habría regalado san Pablo ermitaño. En el año 663, con motivo de la revuelta del pueblo egipcio contra el emperador Heraclio, los restos fueron trasladados a la iglesia San Juan Bautista de Constantinopla.

En el siglo X un caballero francés de nombre Jocelin, hijo del conde Guillaume, con motivo de su peregrinación a Tierra Santa, se ganó los favores del monarca de Constantinopla, quien le habría hecho entrega de las reliquias del santo. Ello explicaría la presencia de estas en una abadía del Delfinado, que tomó el nombre de Saint Antoine la Motte, en la que, con motivo de los sucesivos brotes de peste, se edificó un hospital y un hospicio para la atención de afectados y mendigos.

Hay que atribuir la popularidad de san Antonio, en gran medida, a su condición de santo taumaturgo. Los antoninos, conscientes de la necesidad de captar fieles para garantizar tanto el correcto mantenimiento del hospital como el sustento de la comunidad de religiosos, recorrieron los caminos predicando y exhibiendo las reliquias del santo, propiciando así las peregrinaciones al santuario. Recurrieron también a la crianza de cerdos, los cuales gozaron del privilegio de libre pastoreo. La congregación fue confirmada como orden hospitalaria en 1228 por Honorio III. Fue así como san Antonio Abad se ganó la fama de curandero del conocido como fuego de san Antón (herpes zoster) y se convirtió, por extensión, en el santo protector de los animales domésticos.

San Antonio Abad es representado como un anciano con barba que viste un sayal con capucha. Sus atributos más habituales son el bastón en forma de tau o cruz potenziada, pudiendo aparecer esta en ocasiones bordada en el hábito del santo: el libro, el rosario, la esquila, las llamas del fuego de san Antón y el cerdo.

Fueron numerosos los gremios y cofradías que encargaron a lo largo de la Edad Media y, fundamentalmente, a partir del siglo XIII, retablos dedicados al san Antonio Abad, al que veneraban como patrón. En ellos se representaron escenas de la vida del santo, entre las cuales gozaron de mayor popularidad el episodio en el que el santo es apaleado por los demonios y la lucha del anacoreta contra el acoso de la carne. Estos pasajes fueron recogidos y difundidos en época bajomedieval por la *Leyenda dorada*, así como en la leyenda de Patras y la traducción latina de la vida de san Antonio del dominico Alfonso Buenhombre (1341). Por medio de la contemplación de estas imágenes por parte de la feligresía, se pretendía acentuar la piedad hacia el santo, además de fortalecer el espíritu a través de la victoria sobre el demonio.

A fines de la Edad Media, el culto a san Antonio Abad experimentó una importante revitalización con el surgimiento y desarrollo de las nuevas corrientes espirituales, las cuales se encargaron de exaltar la vida eremítica como ideal de vida monástico, al llevar al extremo el rechazo a los bienes materiales y, en general, a todas las formas de vida mundanal.

Selección de obras de arte

1. *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*. Cruz de Ruthwell (cara norte), siglo VIII. Iglesia de Ruthwell (Dumfriesshire, Escocia).
2. *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*. Cruz de Mureidach (cara sur), siglo X. Monasterboice (Louth, Irlanda).
3. *San Antonio Abad dando sepultura a san Pablo ermitaño*. Ms. W. 521, fol. 28r, principios del siglo XI. Walters Art Museum, Baltimore (Estados Unidos).
4. *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño*. Capitel de la Abadía de Vézelay, ca. 1125 (Borgoña, Francia).
5. Maestro de Rubió (activo en Cataluña, hacia el tercer cuarto del siglo XIV), *Retablo de san Antonio Abad*, ca. 1360-1375, MNAC.

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

ROSE, Graham (1933): "A Picture-book of the Life of St. Anthony Abbot, executed for the Monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426", *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity*, vol. 83, pp. 1-26.

SIERRA PAYSAN, César (1999): "Monasterio de San Antón, Castrojeriz (Burgos)", *Restauración & Rehabilitación*, nº 32, pp. 16-17.

6. Pasqual Ortoneda (1421-1460), *San Antonio Abad enterrando a san Pablo ermitaño*, 1437-1438. Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona, España).
7. Maestro dell'Osservanza, *San Pablo ermitaño abrazando a san Antonio Abad*, ca. 1435-1440. National Gallery of Art (Washington, Estados Unidos).
8. Sano di Pietro (1405-1481), *San Antonio abad atormentados por demonios*, ca. 1435-1440. Colección James Jackson Jarves. Universidad de Yale (New Haven, Estados Unidos).
9. Martin Schongauer (ca. 1450-1491), *Tentación de san Antonio abad*, ca. 1470. Biblioteca Nacional de Francia (París, Francia).
10. Hieronymus Bosch (1450/60-1516), *Tríptico de la tentación de san Antonio abad*, ca.1500. Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa, Portugal).

Base de datos digital de Iconografía Medieval

San Francisco de Asís

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN

Autora: Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN dianaluc@ucm.es

Palabras clave: san Francisco de Asís; *Poverello*; Porciúncula; hagiografía; órdenes mendicantes; Orden de Frailes Menores; estigmatización.

Fecha de realización de la entrada: 2015



Estigmatización de san Francisco. Sepulcro de Fernando I de Portugal (ca. 1378-1382). Museo Arqueológico do Carmo (Lisboa, Portugal).

Bibliografía

AGLIETTI, Cristina (2009): "Storie francescane per immagini dopo Bonaventura e Giotto: il ciclo pittorico di San Francesco a Castelvecchio Subequo". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 239-295.

ARGENZIANO, Raffaele (2009): "L'iconografia del Breviarium Fratrum Minorum miniato da Sano di Pietro per il convento di Santa Chiara di Siena". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 61-90.

BACCI, Michele (2009): "Immagini sacre e pietà «topografica» presso i Minori". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 33-57.

BOLLATI, Milvia (2009): "Gloria e trionfo un'altra immagine di Francesco nel tardo Medioevo". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 299-323.

BOLZONI, Lina (2009): *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Piccola Biblioteca Einaudi, Turin.

BOURDUA, Louise (2009): "Religious Orders and Their Fresco Cycles in the Later Middle Ages". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 197-215.

Carmona Muela, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.

COBIANCHI, Roberto (2009): "La canonizzazione di Francesco d'Assisi tra testo e immagini". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 219-235.

D'ACUNTO, Nicolangelo (2009): "Le didascalie del ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 169-193.

Resumen

San Francisco nació en la pequeña localidad italiana de Asís. Era hijo de Pica y Pietro di Bernardone, un comerciante de paños. Durante su juventud parece haberse sentido atraído por el espíritu caballeresco propio de la época y haber actuado con la arrogancia y vanidad que le permitían los prósperos negocios de su padre.

A los veinticinco años tuvo lugar su conversión. A la hora de tomar dicha decisión jugaron un papel fundamental su encuentro con un leproso, al que abrazó y besó superando la inicial repulsa que este le producía, y el diálogo espiritual que mantuvo con el crucifijo de la iglesia de San Damián, que le pidió que reparase su casa, la cual amenazaba ruina. Ambas experiencias le llevaron a consagrarse a una vida de penitencia. Ante el cambio experimentado por Francisco, Pietro di Bernardone desheredó a su hijo, quien amenazaba con entregar todas sus pertenencias a los pobres. Francisco entonces renunció al mundo e, incluso, devolvió a su padre la ropa que llevaba puesta.

Restauró también la iglesia de Santa María de los Ángeles, en la Porciúncula, en la que, de acuerdo con el mandato evangélico, inició una vida apostólica, dando así comienzo a la Orden de Frailes Menores. Entre 1209 y 1210, el santo viajó a Roma, en compañía de sus primeros discípulos, para obtener de Inocencio III la aprobación de la primera Regla de la Orden. Días antes, el Pontífice había tenido un sueño en el que vio como un hombre sujetaba con sus hombros la basilica de San Juan de Letrán. Cuando el *Poverello* de Asís se presentó ante él, acompañado de sus hermanos, supo inmediatamente que se trataba de aquel hombre que habría de sostener la Iglesia de Cristo con su doctrina. Años más tarde, en 1223 Honorio III aprobó la redacción definitiva de la Regla, conocida como Regla bulada.

La biografía más antigua conservada de san Francisco es la *Vita Prima*, escrita en 1228 por Tomás de Celano, a petición de Gregorio IX, con motivo de la canonización del fraile, a los dos años de su muerte. Este mismo autor escribió una segunda biografía en 1246, conocida como la *Vita Secunda*, en esta ocasión, por orden de Crescencio de Jesi, por aquel entonces general de la Orden. Entre los materiales que sirvieron para la redacción de esta segunda obra se encuentra la *Leyenda de los tres compañeros*, elaborada por los hermanos León, Ángel y Rufino. En 1252 Celano escribió su última obra centrada en la figura del santo, titulada *Tractatus de miraculis*.

No obstante, hasta años más tarde no se redactó la que se considera la biografía oficial de san Francisco: la *Leyenda Maior* de san Buenaventura. Esta fue encargada por el Capítulo General de Narbona de 1260 y presentada en el Capítulo de Pisa de 1263. Incluso, en 1266 se llegó a aprobar la destrucción de las copias conservadas de la trilogía de Celano. En manos de san Buenaventura, san Francisco de Asís se convirtió en el ángel del sexto sello, en el restaurador de la Iglesia católica y, ante todo, en un *alter Christus*, ya que no solo vivió conforme a la humildad de Cristo, sino que además recibió en su cuerpo sus estigmas.

En el ámbito biográfico destacan también *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu* de Bartolomeo de Pisa, escrito entre 1385 y 1390, además de las *Florellas*, las cuales formaban parte de las *Actas Beati Francisci et sociorum eius*, fechadas en el siglo XIV.

San Francisco de Asís falleció el 3 de octubre de 1226 en la iglesia de la Porciúncula, siendo su cuerpo depositado, en un primer momento en la iglesia de San Jorge, a la espera de que se concluyesen las obras de edificación de la basilica que había mandado construir Gregorio XI, amigo y protector de la Orden de Frailes Menores. San Francisco de Asís fue canonizado en 1228 y, dos años más tarde, su cuerpo fue finalmente trasladado a la nueva Iglesia de San Francisco en Asís, donde se sigue venerando en la actualidad.

En lo que respecta a la iconografía del santo, esta se ha mantenido, sin apenas variaciones, a lo largo de los siglos. Siempre aparece vestido con el sayal de la orden, ajustado a la cintura por el cordón de tres nudos, los cuales aluden a los votos de pobreza, castidad y obediencia. Suele además mostrar los estigmas y, en ocasiones, porta un crucifijo en la mano.

Los rasgos físicos del santo nunca llegaron a fijarse a través de un retrato contemporáneo que lograra crear tradición. Gracias al testimonio de Tomás de Celano, sabemos que el *Poverello* era de endeble apariencia, baja estatura, ojos enfermizos y que solía llevar una barba rala y descuidada. Él mismo se describía como una "gallinita negra" con las alas demasiado pequeñas como para poder dar cobijo a todos sus polluelos. A pesar de ello, la figura de san Francisco de Asís se convirtió, en manos de algunos artistas, en un santo imberbe con un marcado aspecto idealizado, tal y como, por ejemplo, lo representa Giotto.

Selección de obras de arte

1. *San Francisco muestra los estigmas* (anterior a 1228). Sacro Speco, Subiaco (Italia).

DONADIEU-RIGAULT, Dominique (2009): "L'ordre franciscain en images: le corps, la règle et le sceau". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 93-116.

Florellas del P. San Francisco y sus frailes. Apostolado mariano, Sevilla, 2003.

FRUGONI, Chiara y MANZARI, Francesca (2006): *Immagini di San Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento*. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana 55.K.2. Editrici Francescane, Padua.

FRUGONI, Chiara (1993): *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Giulio Einaudi editore, Turin.

FRUGONI, Chiara (2008): "Francesco, un vescovo e due pontifici: fonti scritte e iconografia del percorso agiografico da Assisi a Roma". En: CACCIOTTI, Alvaro; MELLI, Maria (eds.): *Francesco a Roma dal signor Papa. Atti del V Convegno storico di Greccio, Greccio, 9-10 maggio 2008*. Edizioni Biblioteca Francescana, Milán, pp. 247-342.

FRUGONI, Chiara (2009): "Rappresentare per dimenticare? Francesco e Antonio nel ciclo affresco della Basilica Superiore di Assisi". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 119-165.

GARDNER, Julian (1990): "The iconography of the legend of the life of Saint Francis at Assisi. An alternative approach". En: BOLGIANI, Franco, *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo: strutture, messaggi, fruzioni*. Schena editore, Fasano di Brindisi, pp. 91-100.

GIEBEN, Servus; CRIUSCUOLO, Vincenzo (eds.) (1992): *Francesco d'Assisi attraverso l'immagine*. Roma, Museo Francescano, Codice inv. NR. 1266. Istituto Storico del Cappuccini, Roma.

GUERRA, José Antonio (ed.) (2003): *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

GUERRA, José Antonio (2010): *Escritos, San Francisco de Asís. Leyenda mayor, San Buenaventura. Florellas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

LE GOFF, Jacques (2003): *San Francisco de Asís*. Akal, Madrid.

LEONARDI, Claudio (2005): "Il modello di santità negli ordini mendicanti". En: *Santità e società civile nel medioevo. Esperienze storiche della santità agostiniana*. Biblioteca Egidiana, Tolentino, pp. 13-17.

MORES, F., *Alle origini dell'immagine di Francesco d'Assisi*. Editrici Francescane, Padua, 2004.

PÉREZ SIMÓN, Luis (trad.) (2004), *Vida de san Francisco. Legenda Maior*. San Pablo, Madrid.

PINDER, Janice (1995): "The Life of Saint Francis of Assisi (Paris, Bibl. Nat. MS fonds français 2094). A critical edition", *Archivum franciscanum historicum*, vol. 88, pp. 3-160.

REAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RUSCONI, Roberto (2009): "Francesco d'Assisi, i frati Minori e le immagini". En: *Le immagini del francescanesimo. Atti del XXXVI Convegno internazionale*. Fondazione Centro italiano di studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 5-29.

WOLFF, Ruth (2008): "The sealed saint: representations of Saint Francis of Assisi on Medieval Italian seals". En: ADAMS, Noël, CHERRY, John; ROBINSON, James (eds.): *Good impressions. Image and authority in medieval seals*. British Museum Research Publications, Londres, pp. 91-99.

YARZA LUACES, Joaquín (1996): "La imagen del fraile franciscano". En: IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la, GARCÍA TURZA, Javier y GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel (coords.): *VI Semana de Estudios Medievales. Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 185-212.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (2014): "Iconografías de san Francisco de Asís en Santiago", *Semata: Ciencias sociales e humanidades*, nº 26, pp. 547-582.

2. Maestro del san Francisco Bardi, *Pala de san Francisco*

(ca.1250-1260). *Cappella Bardi*, Santa Croce (Firencia, Italia).

3. Giotto di Bondone, *Retablo de la Estigmatización de san Francisco* (ca. 1295-1300). Museo del Louvre (París, Francia).

4. Bonaventura Berlinghieri, *San Francisco y escenas de su vida* (ca. 1325). Iglesia de San Francisco (Pescia, Italia).

5. Giotto di Bondone, *Exequias de san Francisco* (ca. 1325). Cappella Bardi, Santa Croce (Firencia, Italia).

6. *Página de manuscrito con escenas de la vida de san Francisco* (ca.1320-1342). Museo Metropolitano (Nueva York, Estados Unidos).

7. *Estigmatización de san Francisco*. Sepulcro de Fernando I de Portugal (ca. 1378-1382). Museo Arqueológico do Carmo (Lisboa, Portugal).

8. Jan van Eyck, *San Francisco recibiendo los estigmas* (ca.1430-1432). Galería Sabauda (Turín, Italia).

9. Stefano di Giovanni (Sassetta), *Desposorios místicos de san Francisco* (ca. 1450). Museo Condé, Chantilly (Francia).

10. Nicolás Francés, *Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco* (1445-1460). Museo Nacional del Prado (Madrid, España).

11. *Estigmatización de san Francisco de Asís* (ca. 1480). Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28640, fol. 91v (París, Francia).

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Santo Tomás apóstol

Tomás IBÁÑEZ PALOMO

Autor: Tomás IBÁÑEZ PALOMO tibanez@uclm.es

Palabras clave: Santo Tomás Apóstol; Apóstoles; Apostolado; Hagiografía; Mártires.

Fecha de realización de la entrada: 2015



La duda de Santo Tomás, Monasterio de Santo Domingo, Santo Domingo de Silos (Burgos). Siglo XII.

Foto: Tomás Ibáñez Palomo

Resumen

Discipulo de Cristo que perteneció al grupo de los Doce Apóstoles. "Tomás" procede de la raíz hebrea t'ôma, que significa "ser gemelo" y, por ello, a menudo se le otorga el apelativo Didymos, la traducción griega del vocablo. Conocido principalmente por su incredulidad ante la Resurrección de Jesús, se ha querido ver en su nombre una referencia alegórica a la "doble" que presenta a la hora de creer. Rasgo que le valió convertirse en patrón de los jueces, que siempre deben desconfiar ante la falta de evidencias.

Tomás aparece mencionado en todas las listas de apóstoles ofrecidas en los evangelios sinópticos (Mt 10, 3; Mc 3, 18; Lc 6, 15) y en los Hechos de los Apóstoles (Hch 1, 13). Sin embargo, apenas tiene relevancia en ellos y es en el Evangelio de Juan donde adquiere un mayor protagonismo. Es él quien anima a los discípulos a acompañar a Jesús a Betania para resucitar a Lázaro a pesar del peligro que corren (Jn 11, 16) y, más adelante, el que manifiesta la incertidumbre de sus compañeros tras las palabras de Cristo en la Última Cena (Jn 14, 5). No obstante, será su recelo ante el testimonio de los apóstoles el causante de su pasaje más conocido.

Según el Evangelio de Juan, Tomás no se encontraba con los otros discípulos cuando Cristo se apareció ante ellos tras la Resurrección. Estos le narraron lo ocurrido, pero el santo no dio crédito a sus palabras y pronunció su frase más famosa: "Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré." (Jn 20, 25). Ocho días más tarde, Jesús se presentó de nuevo y pidió al apóstol que introdujera su mano en sus heridas.

Tomás quedó convencido, pero su maestro le reprochó: "Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído." (Jn 20, 29). No obstante, a pesar de la reprimenda, santo Tomás sería uno de los siete discípulos ante los que más tarde se manifestaría junto al lago Tiberias (Jn 21, 2), su última aparición en los evangelios.

El pasaje de la duda es recogido por todos los evangelistas. Sin embargo, únicamente Juan identifica al apóstol incrédulo con Tomás. Mateo habla en plural, refiriéndose a varios discípulos sin especificar (Mt 28, 1), y Marcos pone de relieve que ninguno de los Once creyó a María Magdalena ni a quienes habían visto a Cristo resucitado (Mc 16, 1). Por su parte, Lucas hace extensiva a todos los apóstoles la invitación de Jesús a tocarle para comprobar que no se trata de un espíritu (Lc 24, 39).

En cualquier caso, fue la versión de san Juan la que se impuso en el arte. El episodio ha sido ampliamente representado en todas las épocas y con una gran variedad de técnicas.

Generalmente, santo Tomás aparece de pie, aunque también es representado de rodillas en señal de respeto. A partir del siglo XIII, Cristo adquirió un papel más activo y, en ocasiones, dejó de limitarse a descubrir su costado para coger la mano del apóstol e introducirla en su herida. La escena puede reducirse a sus dos personajes principales, aunque lo más común es que aparezcan rodeados de los apóstoles. En este sentido, resulta interesante comprobar que, en ocasiones, para no alterar el número de doce se incluye a san Pablo entre los presentes, como ocurre en los relieves del Monasterio de Silos.

A mediados del siglo II, el gnóstico Heraclión aún contaba a santo Tomás entre los discípulos que no habían sufrido martirio. Sin embargo, los Hechos de Tomás, un texto apócrifo de origen sirio fechado a comienzos del siglo III, ya hace referencia al tormento que habría sufrido en su apostolado en la India. La tradición habla precisamente de su predicación en las regiones orientales de Siria, Persia e India, donde habría sufrido martirio en la ciudad de Calamina –que se encontraría en el área de la actual Chennai-. Aunque es posible que esta historia se deba a un error en la interpretación del texto, leyéndose "India" en lugar de "Judea", lo cierto es que tuvo su repercusión en el plano artístico y acabaría determinando otra de las representaciones fundamentales del santo.

Según el Pseudo José de Arimatea, todos los apóstoles, a excepción de Tomás por encontrarse en India, asistieron a la Virgen en el momento de su muerte. Una vez fallecida, depositaron su cadáver en un sepulcro y, en ese momento, fueron cegados por una luz celestial que les impidió ver cómo el cuerpo de María ascendía a los cielos. En cambio, santo Tomás fue transportado al lugar en ese mismo instante y fue testigo del prodigio. Alabó a la Virgen y esta, en agradecimiento, le arrojó su cingulo. En esta ocasión, fueron sus compañeros quienes dudaron del apóstol incrédulo, que se vio obligado a mostrarles el cingulo y el sepulcro vacío. Este pasaje propició la inclusión del santo en numerosas escenas de la Asunción, donde aparece recibiendo el obsequio. Además, también es la causa de que en ocasiones sean solo once los apóstoles que acompañan a María en la Dormición. En la mayoría de las ocasiones, las historias del apostolado y el martirio suelen representarse conjuntamente. La versión más difundida es la recogida por Santiago de la Vorágine en su Leyenda Dorada. Según este relato, Gondóforo, rey de la India, había enviado a su ministro Abanés en busca de un constructor que pudiera diseñarle un palacio como los que se levantaban en Roma. Abanés coincidió con Tomás en Cesarea, donde Cristo se apareció para animar al apóstol y convencer al ministro. Ambos embarcaron y, tras algunas jornadas de viaje, llegaron a una ciudad en la que se vieron obligados a asistir al banquete nupcial de la hija de un rey. El santo permaneció absorto y sin probar bocado, por lo que uno de los escanciadores le golpeó. Colérico, Tomás profetizó: "No me levantaré de aquí hasta que esa mano que me ha golpeado sea traída a esta sala por los perros [...]" Poco después, un león devoraba al escanciador y un perro transportaba su mano al festín. Una testigo de la predicción relató lo ocurrido y todos quedaron asombrados. Finalmente, Tomás bendijo y bautizó a los esposos. Algo que también ocurrió, según una tradición recogida por san Juan Crisóstomo, cuando el apóstol se encontró con los tres Reyes Magos. Al parecer, habrían coincidido en algún momento de su predicación en Oriente y, tras ser bautizados, los Magos se unieron a la difusión del mensaje cristiano.

Una vez que santo Tomás llegó a la India, Gondóforo puso a su disposición el tesoro real para que iniciara la construcción del palacio y permaneció ausente durante dos años. En ese tiempo, el apóstol repartió las riquezas entre los pobres y se dedicó a cristianizar a la población. Al encontrar esta situación a su vuelta, el rey mandó encarcelar al santo, pero lo liberó cuando su hermano Gad, recientemente fallecido, resucitó para informarle del magnífico palacio celestial que le había construido Tomás en el Paraíso. Sin embargo, cuando, a causa del apóstol, la reina y otras damas se negaron a mantener relaciones sexuales con sus maridos hasta que no se convirtieran al cristianismo como habían hecho ellas, Gondóforo no perdonó. Durante su martirio, el santo es acompañado por Dios, que hace brotar agua cuando le obligan a caminar sobre láminas de hierro ardiendo; apaga el horno en el que le introducen y derrite el idolo del sol ante el que le fuerzan a arrodillarse. Finalmente, viéndose imposibilitados de torturarlo, le clavaron una espada, o lanza según otras versiones. Esta última se ha convertido, junto con la escudera de arquitecto –alusiva al palacio– y el cingulo de la Virgen, en atributo del santo.

Un milagro post mortem, recogido en Hechos de Tomás 170, justificaría que los restos del apóstol no se encuentren en la India, ya que habrían sido trasladados por un hermano de la fe a Mesopotamia. De hecho, la peregrina Egeria recoge esta tradición al relatar su visita al sepulcro del apóstol en la ciudad de Edesa (Itinerario de Egeria 17, 1; 19, 2). De ser ciertos los hechos narrados, se trataría de la primera traslación de reliquias martiriales en la historia de la Iglesia.

Selección de obras de arte

1. Santo Tomás y san Felipe, s. XII, mosaico. Iglesia de Santa Maria dell' Ammiraglio ("La Martorana"), Palermo, Sicilia (Italia).
2. Apóstoles de Orcau, s. XII, fresco traspasado a lienzo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Cataluña (España).
3. La duda de santo Tomás, s. XII, relieve. Monasterio de Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de Silos, Burgos (España).
4. La duda de santo Tomás (Salterio de St Albans), s. XII, miniatura. Dombibliothek, Hildesheim, Baja Sajonia (Alemania).
5. Timpano de la iglesia de Cabestany, s. XII, relieve. Iglesia de Notre-Dame-des-Ange, Cabestany, Languedoc-Rosellón (Francia). El timpano, de temática asuncionista, muestra a Cristo flanqueado por la Virgen y santo Tomás con el cingulo.
6. Vidriera con escenas de la vida de santo Tomás Apóstol, s. XIII, vidriera. Catedral, Bourges, Centro (Francia). Narra prácticamente al completo el apostolado en la India y el martirio del santo.
7. Timpano con escenas de la vida de santo Tomás Apóstol, s. XIII, relieve. Portada lateral norte (Porte des Bleds) de la iglesia de Notre-Dame, Semur-en-Auxois, Borgoña (Francia). Representa algunas escenas de la vida del santo, especialmente las referentes a su apostolado en la India.
8. Duccio di Buoninsegna, La duda de santo Tomás (panel de la Maestà), h. 1308-1311, temple sobre madera. Duomo, Siena, Toscana (Italia).
9. Santo Tomás consagra obispos a los tres Reyes Magos (panel de la Cancela de los Reyes Magos), h. 1332-1349, pintura. Coro de la catedral, Colonia, Renania del Norte-Westfalia (Alemania).
10. Asunción de la Virgen, h. 1400, relieve policromado. Iglesia de Santa María de los Reyes, Laguardia, Alava (España).
11. Maestro de Los Balbases, Milagro en el banquete de santo Tomás Apóstol (restos del retablo de santo Tomás Apóstol), s. XV, pintura. Colegiata de San Cosme y San Damián, Covarrubias, Burgos (España).
12. Hugo van der Goes, Tríptico Portinari, h.

1476-1478, óleo sobre tabla. Galleria degli Uffizi, Florencia, Toscana (Italia). Santo Tomás aparece en el ala izquierda del retablo, identificado por la lanza, como santo protector de Tommaso Portinari, promotor de la obra.

13. Taller de Fernando Gallego, Asunción de la Virgen, h. 1490, pintura. Retablo mayor de la iglesia de Santa María, Trujillo, Cáceres (España).
14. Maestro de Morata, Retablo de santo Tomás Apóstol, último tercio del s. XV, óleo sobre tabla. Museo de los Corporales, Daroca, Zaragoza (España). En la calle central se representa al santo, identificado por la lanza, y la entrega del cingulo en la Asunción de la Virgen. Las escenas de la predicación en la India y el martirio se distribuyen en las calles laterales, mientras que el episodio de la Duda ocupa el espacio central de la predela entre otras escenas de la Pasión de Cristo.
15. Martin Schongauer, La duda de santo Tomás, s. XV, pintura. Musée d'Unterlinden, Colmar, Alsacia (Francia).

Bibliografía

Biblia [Edición castellana, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1975].

CARMONA MUELA, Juan (2003): Iconografía de los santos. Akal, Madrid.

Evangelios Apócrifos [Edición de SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (2006): Los Evangelios Apócrifos. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 13ª reimpresión de la 1ª edición de 1956].

KASPER, Walter (dir.) (2006): Diccionario enciclopédico de los santos: biografías y conceptos básicos del culto. Vol. 3, Herder, Barcelona. [Traducción de (2003): Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung. Herder, Freiburg im Breisgau].

LEONARDI, C.; RICCARDI, A.; ZARRI, G. (dirs.) (2000): Diccionario de los santos. Vol. 2, San Pablo, Madrid. [Traducción de (1998): Il grande libro dei santi: dizionario enciclopedico. San Paolo, Torino].

RÉAU, Louis (1998): Iconografía del arte cristiano. Tomo 2, volumen 5. Iconografía de los santos de la P a la Z. El Serbal, Barcelona. [Traducción de RÉAU, Louis (1959): Iconographie de l'art chrétien. Tome 3. Iconographie des Saints. Presses Universitaires de France, Paris].

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (siglo XIII): La leyenda dorada [Edición de MACÍAS, José Manuel (2011): La leyenda dorada. Alianza, Madrid, 2 vols. 15ª reimpresión de la 1ª edición de 1982].

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Traditio Legis

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

Autor: Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA
fagarcia@ucm.es

Palabras clave: Pedro; Pablo; Ley; primado romano; Reforma Gregoriana

Fecha de realización de la entrada: 2015



Tímpano de la portada meridional de Saint-Pierre de Sévignacq (Francia), c. 1150 [Foto: Fco. de Asís García]

Resumen

Bajo el denominador de *Traditio legis* se agrupan distintas fórmulas iconográficas en las que Cristo hace entrega a san Pedro de un rollo o filacteria –identificado con la Ley– en presencia de san Pablo, o bien destina a este último el objeto mientras Pedro recibe, a su vez, las llaves (*Traditio legis et clavium*). Por extensión, suele aplicarse el nombre a composiciones que integran la figura central de Cristo acompañada por los príncipes de los apóstoles aunque no intervengan los atributos y actitudes gestuales mencionadas.

Los orígenes del tema se sitúan en el siglo IV y se hallan bien documentados en sarcófagos y en objetos suntuarios como fondos de vidrio dorado y arquetas. Más problemática es su valoración en la primera decoración monumental y el papel de esta en la difusión inicial del tema. Con todo, se ha esgrimido tradicionalmente su supuesta figuración en el ábside de la basílica constantiniana de San Pedro del Vaticano como modelo originario proyectado en decoraciones absidiales posteriores. La formulación iconográfica de la *Traditio legis* en el primer arte cristiano constituye un ejemplo de la transmisión de modelos de la iconografía imperial y de la impronta del lenguaje ceremonial palatino en la acuñación de imágenes, a las que se sumarían reflexiones procedentes del ámbito exegético. Cristo, en pie sobre un promontorio o entronizado, alza su mano derecha y con la izquierda comparte con Pedro un rollo desplegado mientras es aclamado en el lado contrario por Pablo, quien en ocasiones también sostiene un rollo. Es habitual que Pedro porte, asimismo, una cruz al hombro, y que la escena se complete con el colegio apostólico en su integridad u otros personajes flanqueantes. Asimismo, no faltan detalles suplementarios como los ríos del Paraíso que brotan del montículo sobre el que se alza Cristo o corderos situados en un registro inferior como imagen de los fieles, con el *Agnus Dei* destacado en posición axial.

La valoración semántica de la primera andadura del tema en la iconografía cristiana ha sido ampliamente debatida. En términos generales apunta a un valor eclesiológico cuyo sentido último se ha explicado bien como manifestación del primado petrino en función de la dirección de la Iglesia confiada por Cristo a su discípulo (Mt 16, 18-20; Jn 21, 15-17), o conforme a una dimensión teofánica y escatológica que incide, con acentos apocalípticos, en la Resurrección y triunfo de Cristo y la misión de la Iglesia, ajena en principio a afirmaciones sobre la primacía de Pedro.

Sin desaparecer durante la Alta Edad Media, el tema cobró una nueva vitalidad en época románica vinculada a los intereses propagandísticos de la Reforma Gregoriana y al aprecio por el arte de la antigüedad cristiana. Así, entre los siglos XI y XIII, la proyección monumental de la *Traditio legis* en obras pictóricas y escultóricas emplazadas en lugares prominentes de la topografía eclesial –fundamentalmente ábsides y portadas– se interpreta preferentemente como reconocimiento del primado de san Pedro y manifiesto de *romanitas* y adhesión pontificia frente a la injerencia laica en los asuntos eclesiásticos. Sin embargo, no faltan hipótesis que explican su aparición en ámbitos sensibles a la problemática de las investiduras desde la lealtad a la causa imperial, como una exaltación del poder delegado del emperador. La ubicación de Pedro y Pablo a un lado u otro de Cristo puede ser significativa en el sentido dado a la escena en la iconografía románica, tendente a asociar la diestra de Cristo con un enaltecimiento de Pedro auspiciado por el papado. Con todo, la disposición contraria contaba con numerosos antecedentes en el primer arte cristiano que eran conocidos y glosados por los propagandistas de la Reforma. En época altomedieval y románica Cristo se presenta usualmente sentado, asimilado a las imágenes de la *Maiestas Domini*, y, mientras Pablo suele recibir un libro o un rollo, Pedro sujeta las llaves como encarnación del poder delegado, incidiendo en una dualidad de atributos menos extendida en las imágenes del primer arte cristiano. La escena puede representar a los apóstoles con dichos atributos ya recibidos, y no el acto mismo de su transmisión.

En la Alta y Plena Edad Media la *Traditio legis* fue representada en los formatos monumentales citados, en las artes suntuarias y en algunos códices de carácter legal. Su extensión geográfica, con abundantes ejemplos en territorio itálico, francés y germánico, incluyó el espacio ibérico y las islas británicas. La fortuna del tema parece extinguirse en la Baja Edad Media, pues los principales ejemplos del mismo no suelen rebasar la decimotercera centuria. Tanto el esquema tripartito como ciertas actitudes y elementos de las imágenes de *Traditio legis* fueron recogidas por otras escenas en las que se ilustró la delegación de algún poder o facultad o la entrega de un objeto con valor emblemático. En el plano de la iconografía bíblica, el paralelo más próximo se halla en la concesión de la Ley a Moisés.

Bibliografía

- BERGER, Klaus (1973): "Der traditiongeschichtliche Ursprung der *Traditio Legis*", *Vigiliae Christianae*, XXVII, pp. 104-122.
- BISCONTI, Fabrizio (2003): "Variazioni sul tema della Traditio legis: vecchie e nuove acquisizioni", *Vetere christianorum*, vol. 40, pp. 251-270.
- CHRISTE, Yves (1976): "Apocalypse et *Traditio Legis*", *Römische Quartalschrift*, LXXI, 1976, pp. 42-55.
- CHRISTE, Yves (1996): *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Picard, París.
- CONGAR, Yves Marie-Joseph (1962): "Le thème du 'don de la loi' dans l'art paléochrétien", *Nouvelle revue théologique*, 9, pp. 915-933. Disponible en línea: <http://www.nrt.be/es/Le-th%C3%A8me-du-%C2%ABdon-de-la-Loi%C2%BB-dans-l-art-pal%C3%A9ochr%C3%A9tien-articulo-1785>
- COUZIN, Robert (2015): *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*. Archaeopress, Oxford.
- DAVIS-WEYER, Cécilia (1961): "Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, vol. XII, pp. 7-45.
- ELLIOT, Gillian Born (2005): *Regnum et sacerdotium in Alsatian Romanesque Sculpture: Hohenstaufen Politics in the Aftermath of the Investiture Controversy (1130-1235)*. Tesis doctoral, The University of Texas at Austin. Disponible en línea: <https://repositories1.lib.utexas.edu/handle/2152/2418>
- FILIPPINI, Cristiana (2003): "Riforma gregoriana e arte. La presenza dei santi Pietro e Paolo nei cicli pittorici medievali a Roma", *I quaderni del MAES*, n° 6, pp. 107-127.
- FOLETTI, Ivan; QUADRI, Irene (2013): "Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis". En: FOLETTI, Ivan;

- (España), Sant Pol, tímpano de la portada occidental, finales del siglo XII – principios del siglo XIII.
21. Basilea (Suiza), catedral, tímpano de la portada septentrional, finales del siglo XII.
 22. Tivoli (Italia), San Silvestro, pinturas murales del ábside, principios del siglo XIII.
 23. *Decretales* de Gregorio IX, Bolonia-Padua (Italia), c. 1290-1300. BAV, Ms. Vat. Lat. 1386, fol. 1r.
- FRANTOVÁ, Zuzana (eds.): *Byzantium, Russia and Europe. Meeting and Construction of Worlds*, suplemento de *Opuscula Historiae Artium*, 62, pp. 16-37. Disponible en línea: <http://digilib.phil.muni.cz/xmlui/handle/11222.digilib/129798?locale-attribute=cs>
- FRANKE, Peter (1972): "Traditio Legis und Petrusprimat", *Vigiliae Christianae*, XXVI, pp. 263-271.
- FRANZÉ, Barbara (2015): "Iconographie et théologie politique : le motif de la Traditio Legis". En: FRANZÉ, Barbara (ed.): *Art et Réforme Grégorienne en France et la péninsule ibérique*. Picard, París, pp. 176-193.
- GRABAR, André (1985): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza Editorial, Madrid. Traducción al español de la edición original francesa (Flammarion, París, 1979).
- HODNE, Lasse (2007): "The 'Double Apostolate' as an Image of the Church. A Study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome", *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 20, pp. 143-162.
- MELERO MONEO, Marisa (1993): "El tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la 'traditio legis'", *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, t. V, pp. 19-29. Disponible en línea: <https://repositorio.uma.es/handle/10486/940>
- MORETTI, Francesca Romana (2006): "La Traditio Legis nell'abside". En: ANDALORO, Maria (dir.): *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*. 312-468, vol. I de ANDALORO, Maria; ROMANO, Serena (dirs.): *La pittura medievale a Roma (312-1431)*. Corpus. Jaca Book, Roma, pp. 87-90.
- PAVÓN RAMÍREZ, Marta (2014): "La iconografía de la Traditio Legis en los manuscritos de las Decretales de Gregorio IX". En: MAFFEI, Paola; VARANINI, Gian Maria (eds.): *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. Il cammino delle idee dal medioevo all'antico regime. Diritto e cultura nell'esperienza europea*. Firenze University Press, Florencia, pp. 93-101. Disponible en línea: www.rm.unina.it/mbook/dwnld/Ascheri_3.pdf
- PIAZZA, Simone (2006): "La Traditio legis nell'abside sud". En: ANDALORO, Maria (dir.): *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*. 312-468, vol. I de ANDALORO, Maria; ROMANO, Serena (dirs.): *La pittura medievale a Roma (312-1431)*. Corpus. Jaca Book, Roma, pp. 84-86.
- RASMUSSEN, Mikael Bøgh (1999): "Traditio Legis ?", *Cahiers archéologiques*, 47, pp. 5-37.
- ROLLIER-HANSELMANN, Juliette (2011): "La traditio legis de Berzé-la-Ville : entre tradition et innovation", *Hortus Artium Medievalium*, vol. 17, pp. 275-287.
- SCHUMACHER, Walter Nikolaus (1959): "Dominus legem dat", *Römische Quartalschrift*, LIV, pp. 1-39.
- SNELDERS, Bas (2005): "The Traditio Legis on Early Christian Sarcophagi", *Antiquité Tardive*, 13, pp. 321-333.
- SOTOMAYOR, Manuel (1961): "Über die Herkunft der Traditio legis", *Römische Quartalschrift*, LXVI, pp. 215-230.
- SPERA, Lucrezia (2000): "Traditio legis et clavium". En: BISCONTI, Fabrizio (ed.): *Temi di iconografia paleocristiana*. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Ciudad del Vaticano, pp. 288-293.
- SPIESER, Jean-Michel (1998): "The Representation of Christ in the Apse of Early Christian Churches", *Gesta*, vol. 37, pp. 63-73.
- SPIESER, Jean-Michel (2004): *Autour de la Traditio Legis*. Υπουργείον Πολιτισμού, Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, Tesalónica.
- THÉREL, Marie-Louise (1973): *Les symboles de l'« Ecclesia » dans la création iconographique de l'art chrétien du III^e au VI^e siècle*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Unción regia

Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS

Autora: Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS ana_hernandez@pdi.ucm.es

Palabras clave: unción, Samuel, David, Salomón, Biblia, Antiguo Testamento, iconografía bíblica, monarquía

Fecha de realización de la entrada: 2015



David ungido por Samuel. Metropolitan Museum of Art (Nueva York), Plato de plata grabado realizado en Constantinopla, 629-630.

Selección de obras de arte

1. David ungido por el profeta Samuel. Pinturas murales de la sinagoga Dura Europos (Siria), siglo III a. C.
2. David ungido por Samuel. Metropolitan Museum of Art (Nueva York), Plato de plata grabado realizado en Constantinopla, 629-630.
3. Unción de David. Bibliothèque Nationale de France (París), Ms. gr. 139, Salterio de París, siglo X, f. 3v.
4. Samuel unge a David. Monasterio de San Pierre de Moissac (Francia), Capitel de la galería occidental del claustro, ca. 1100.
5. El sacerdote Sadoc unge a Salomón. Bibliothèque Municipale de Dijon (Francia), Ms. 14, Biblia de Etienne Harding, ca. 1109.
6. Unción de David. Cathedral Library (Winchester), Inicial del Génesis de la Biblia de Winchester, ca. 1150-1180, f. 5r.
7. Unción de David por Samuel. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona), Pintura mural de la sala capitular del monasterio de Santa María de Sigüenza, ca. 1196-1208.
8. Samuel unge a David. Bibliothèque Nationale de France (París), Ms. Lat. 1023, Breviario de Philippe le Bel, 1296, f. 7v.
9. Unción de David. British Library (Londres), Ms. Harley 2899, Salterio de la Reina Philippa, 1328-1340, f. 34v.
10. Unción de Salomón. Morgan Pierpont Library (Nueva York), MS. M.394, Bible Historiale parisina, ca. 1415, f. 140v.

Resumen

La unción regia es un tema central en los libros de Samuel y Reyes en el Antiguo Testamento. La primera mencionada es aquella de Saúl, quien fue ungido por Samuel como rey de Israel pero cuyo abandono del camino ordenado por Yahvé provocó el rechazo de este. Así, David, hijo menor de Jesé, ocupó su lugar inaugurando con ello la dinastía regia de Cristo. Tanto su unción por parte del profeta Samuel, como la de su hijo Salomón por el sacerdote Sadoc y las de sus continuadores, se realizaron vertiendo sobre su cabeza aceite de un cuerno.

Esta ceremonia bíblica se convirtió en una referencia fundamental en la política medieval, erigiéndose en el pilar sobre el que se construyó la idea teofánica de la monarquía. La unción se convirtió entonces en una visualización de la elección divina del monarca, a partir de la cual este se comprometía a llevar a cabo la empresa de Dios como representante suyo en la tierra. Por tanto, su importancia en época medieval se asentó en gran parte sobre los pasajes del Antiguo Testamento. El ungimiento era así la manifestación litúrgica de la idea medieval de que el único gobernante verdadero era Dios, quien delegaba sus funciones en un representante terrenal, el rey, que en cierto modo imitaba a Cristo como continuador de su labor y cuyo propio nombre significa ungido (del griego "christos"). Los primeros en adoptar el procedimiento fueron los monarcas visigodos, y la más antigua manifestación histórica de la que tenemos constancia fue la unción regia de Wamba en el año 672, aunque posiblemente ya habría tomado los óleos Recaredo en el 586.

Las representaciones artísticas de la unción de los reyes del Antiguo Testamento, sobre todo aquellas de David y de Salomón, son extraordinariamente frecuentes no solo en manuscritos bíblicos y litúrgicos ilustrados, sino también en muchos otros soportes como escultura, pintura mural, mosaicos, vidrieras u objetos muebles. Su composición muestra habitualmente al monarca agachando la cabeza ante el sacerdote o profeta, mostrando así la subordinación del poder temporal al espiritual, mientras este sostiene el cuerno de aceite sobre el ungido, objeto que suele adoptar un protagonismo central en la escena. En ocasiones les acompañan otras figuras que actúan como testigos de la acción. Estas imágenes debían reflejar en cierto modo la ceremonia medieval, ya que el ungimiento de los monarcas en la Edad Media tomó al pie de la letra el rito tal y como se describe en la Biblia.

Bibliografía

GALVÁN FREILE, Fernando (1995), "La representación de la unción regia en el antifonario de la catedral de León", Archivos Leoneses, nº 97-98, pp. 135-145.

GREENE, Virginie (2005), "L'image royale entre le sacré et le profane dans quelques manuscrits illustrés du XIIe siècle", en: ALLIROT, A.; LECUPPRE, G.; SCORDIA, L. (eds.) Royautés imaginaires (XIIe-XVIIe siècles). Actes du colloque organisé par le Centre de recherche d'histoire sociale et culturelle (CHSCO) de l'Université de Paris X-Nanterre sous la direction de Collette Beaune et Henri Bresc (26 et 27 septembre 2003), Turnhout, Brepols, pp. 147-175.

GROTANELLI, Cristiano (1999), Kings and Prophets. Monarchic power, inspired leadership and sacred text in biblical narrative, Oxford, Oxford University Press.

HANI, Jean (1998), La realeza sagrada. Del faraón al cristianismo rey, Barcelona, Jose J. de Olaneta Ed.

HOURLIHANE, Colum (2002), King David in the Index of Christian Art, Princeton, Index of Christian Art.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin (2004), Iconografía gallega de David y Salomón, Santiago de Compostela.

NIETO SORIA, José M. (1986), "Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII", en: LADERO QUESADA, M. A. (ed.), En la España medieval V. Estudios en memoria del profesor Don Claudio Sánchez-Albornoz, Madrid, Universidad Complutense, pp. 709-729.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio (1976), "La Ordinatio principis en la España goda y postvisigoda", en: SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 1175-1207.

SCHRAMM, Peter E. (1963), "Das Alte und das Neue Testament in der Staatslehre und Staatssymbolik des Mittelalters", en: La Bibbia nell'Alto Medioevo (Settimane di studio del centro italiano di studi sull'Alto Medioevo. 26 aprile-2 maggio 1962), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, pp. 229-255.

TEIJEIRA PABLOS, María D. (2001), "La representación artística de la relación Iglesia-monarquía a fines de la Edad Media. David y Salomón en las sillerías catedrales de León y Zamora", en: MELERO MONEO, M. L.; ESPAÑOL BELTRÁN, F.; ORRIOLS I ALSINA, A.; RICO CAMPS, D. (eds.) Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 633-643.

ULLMANN, Walter (2013). Historia del pensamiento político en la Edad Media, Barcelona, Ariel.

Base de datos digital de Iconografía Medieval

Virtudes simbólicas

Diana OLIVARES MARTÍNEZ

Autora: Diana OLIVARES MARTÍNEZ diana.olivares@ucm.es

Palabras clave: virtudes, siglo XV, virtudes teologales, virtudes cardinales, Fe, Esperanza, Caridad, Templanza, Fortaleza, Justicia, Prudencia, Obediencia, Francia, Castilla, Italia.

Fecha de realización de la entrada: 2015



Virtudes teologales y cardinales, Manuscrito de Aristóteles. (2ª mitad S.XV).
Bibliothèque Municipale de Rouen (Ms. 927, fol. 17v.)

Selección de obras de arte

1. Arca de San Pedro Mártir. Giov anni di Balduccio para San Eustorgio de Milán (1339).
2. Libro de Horas. París, h.1430. Pierpont Morgan Library, New York (MS M.359 fol. 116r-119r)
3. Libro de horas de Jan van Amerongen (h. 1460). Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas (MS II 7619, fol. 83v y ss.)
4. *Virtudes cardinales*. Traducción del tratado Martin de Braga *Formula Vitae Honestae* conocido como *De Quatuor Virtutibus Cardinalibus*, erróneamente atribuido a Séneca (h. 1470). Bibliothèque Nationale de France (Ms. François 9186, fol. 304r).
5. *Virtudes teologales y cardinales*, Manuscrito de Aristóteles. (2ª mitad S.XV). Bibliothèque Municipale de Rouen (Ms. 927, fol. 17v.)
6. Cáliz de fray Alonso de Burgos. Museo Diocesano de Cuenca, h.1485.
7. Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Cartuja de Miraflores, Burgos (h.1489).
8. Sepulcro de Álvaro de Luna. Capilla de Santiago de la Catedral de Toledo. Sebastián de Toledo, 1489.
9. Fachada de la iglesia de San Pablo de Valladolid. Simón de Colonia, h. 1499.
10. Sepulcro del duque Francisco II de Bretaña, en Nantes. Michel Colombe. 1502.
11. Misal con iconografía italiana de Virtudes. Roma, h.1520. Pierpont Morgan Library, New York (Ms. 1023, fol. 106v).

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, Salvador (2006-2007): "Iconografía de las Virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 72/73, pp. 9-34.
- FREYHAN, R., "The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11 (1948), pp. 68-86.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf (1968): *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early Christian times to the thirteenth century*, Nendeln, Kraus.
- MÁLE, Emile (1922): *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Armand Colin, París, p. 309.
- MIRANDA GARCÍA, C., "La idea de la fama en los sepulcros de la Escuela de Sebastián de Toledo", *Cuadernos de arte e iconografía*, 3 (1989), pp.117-124.
- RÉAU, Louis (1955-2000), *Iconografía del arte Cristiano. Introducción General*. Serbal, Barcelona, pp. 211-229 [1ª ed: Presses Universitaires, París, 1955].
- TUVE, Rosemond (1963): "Notes on the Virtues and Vices", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, pp. 264-303.

Resumen

La iconografía de las virtudes gozó de gran fortuna durante el siglo XV, teniendo su principal repercusión en los monumentos funerarios, donde era muy frecuente asociar esta alegoría a las bondades del difunto. El tipo iconográfico desarrollado en este periodo es algo diferente del que solía utilizarse durante los siglos XIII y XIV, cuando las virtudes no portaban atributos que permitieran diferenciarlas y, en muchas ocasiones, aparecían representadas en oposición a los vicios correspondientes.

El primer paso para el cambio fue la separación de las virtudes y los vicios, a partir de la cual aquellas se convirtieron en protagonistas, siendo representadas triunfantes, sentadas o de pie. Además, se introdujo un orden nuevo para los artistas en la clasificación de las virtudes, distinguiendo las tres teologales -Fe, Esperanza y Caridad- de las cuatro cardinales -Fortaleza, Justicia, Prudencia y Templanza- aunque el número de virtudes podía variar en función de las necesidades de la obra de arte que se quisiera ilustrar. La literatura y algunas miniaturas mostraban a las virtudes como jóvenes coronadas que transmitían impresión de pureza, pero desprovistas de atributos.

A mediados del siglo XV surgió un nuevo tipo de virtudes simbólicas cargadas de atributos iconológicos difíciles de descifrar. El origen de esta iconografía fue situado por Mále en Francia, pero estudios posteriores han demostrado que, a pesar de desconocerse la fuente primaria que la conformó, habría aparecido en el ambiente francés y flamenco, habiendo llegado a Castilla mediante la circulación de manuscritos iluminados.

Los manuscritos conservados que han sido estudiados en relación a esta iconografía, son principalmente libros de horas y compilaciones históricas realizadas entre 1430 y 1480 que, dada su difusión, extendieron esta nueva iconografía por toda Europa. En este sentido, merecen especial atención un Libro de Horas parisino (h.1430) conservado en la Pierpont Morgan Library, un manuscrito hecho para sir John Falstolf (h. 1450) acompañado por una versión francesa del *Breviloquium de Virtutibus*, de John of Wale, un libro de horas de Jan van Amerongen, sheriff de Utrecht, conservado en Bruselas (1460), una compilación histórica escrita por Jacques d'Armagnac, duque de Nemours (h. 1470) -la representación encabeza la traducción del tratado Martin de Braga *Formula Vitae Honestae* conocido como *De Quatuor Virtutibus Cardinalibus*, erróneamente atribuido a Séneca (BNF, Ms. François 9186, fol. 304)- y el manuscrito de Aristóteles de la Biblioteca de Rouen (2ª mitad S.XV - Ms. 927. Bibliothèque Municipale de Rouen).

Esta particular iconografía fue descrita en alguna de las obras mencionadas con el objetivo de facilitar su comprensión, pero autores como White defienden que los versos que acompañan las imágenes del manuscrito de Nemours serían una exégesis de un tema preexistente. Presentamos una síntesis de estos símbolos de las virtudes.

- **Fe:** iglesia en la cabeza, libro y un cirio encendido en las manos, símbolos de la Biblia y la luz que ilumina las tinieblas
- **Esperanza:** en las manos una colmena, una pala y una hoz, símbolo de la esperanza del agricultor en la cosecha y recogida de la miel, igual que el cristiano espera recoger lo que siembra, navio con velas infladas en la cabeza, dado que el cristiano recibe su recompensa como el navio cuando entra al puerto, y con los pies sobre una jaula con un pájaro, como el cristiano que será libre el día que su alma abandone la prisión del cuerpo.
- **Caridad:** en las manos el anagrama de Jesucristo brillando como el sol y el corazón, elevándolo al cielo, en su cabeza un pellicano alimentando a sus crías con la sangre de su pecho. En ocasiones aparece junto a un horno, asociado al fuego de la caridad.
- **Templanza:** reloj en la cabeza, freno de caballo en la boca, gafas en la mano, espuelas en los pies sobre molino de viento. Los símbolos se asocian a la templanza como virtud del sabio, que regula su vida mediante un reloj, es dueño de sus palabras, sabe refrenar su lengua, utiliza las gafas para discernir, y trabaja regularmente, como el molino.
- **Justicia:** balanza y dos espadas, para pesar las razones y hacer cumplir la sentencia con las espadas, siendo la que mira al cielo, la espada de Dios. En ocasiones junto a una cama, para tomar las decisiones siempre descansado.
- **Prudencia:** tamiz, para separar el grano de la paja y un espejo para observarnos y elegir nuestra conducta, el fénix en la cabeza es símbolo del pensamiento constante en la muerte.
- **Fortaleza:** prensa y yunque sobre cabeza o espalda, ya que resiste a la fuerza, y torre agrietada de la que arranca un dragón, el triunfo del alma que consigue extraer al pecado.

Esta exitosa iconografía se extendió, llegando a ser utilizada en otras artes figurativas, si bien en el entorno de 1500 los artistas llevaron a cabo una selección entre estos sobreabundantes atributos, suprimiendo los más extravagantes, como los tocados, y conservando lo esencial. Dicha

O'REILLY, Jennifer (1988): *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Garland, New York.

PÉREZ MONZÓN, Olga (2013): "Visiones artísticas y consenso político en la corona de Castilla. Lo funerario en la Baja Edad Media", NIETO SORIA, José Manuel, y VILLARROEL GONZÁLEZ, Oscar, *Pacto y consenso en la cultura política peninsular. Siglos XI al XV*, Madrid, Sílex, pp. 497-530.

RIPA, Cesare (1987): *Iconologia*, Akal, Madrid, [Texto original de 1593].

VOELKLE, William (1990): "Morgan M.359 and the Origin of the 'New Iconography' of the Virtues in the Fifteenth Century", *Album Amicorum Kenneth C. Lindsay. Essays on Art and Literature*, Binghamton: Stein and McKee, 1990, pp. 57-90.

VOELKLE, William (1991): "The Amerongen/Vronensteyn Hours (Brussels MS II 7619), Morgan M.359, and the New Iconography of the Virtues", *Masters and Miniatures: Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands* (Utrecht, 10-13 December 1989), Doornspijk, 183-93.

WHITE, Lynn (1969): "The Iconography of Temperantia and the Virtuousness of Technology", en RABB, K. Y SEIGEL, J.E., *Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Memory of E.H. Harbison*, Princeton, p. 214.

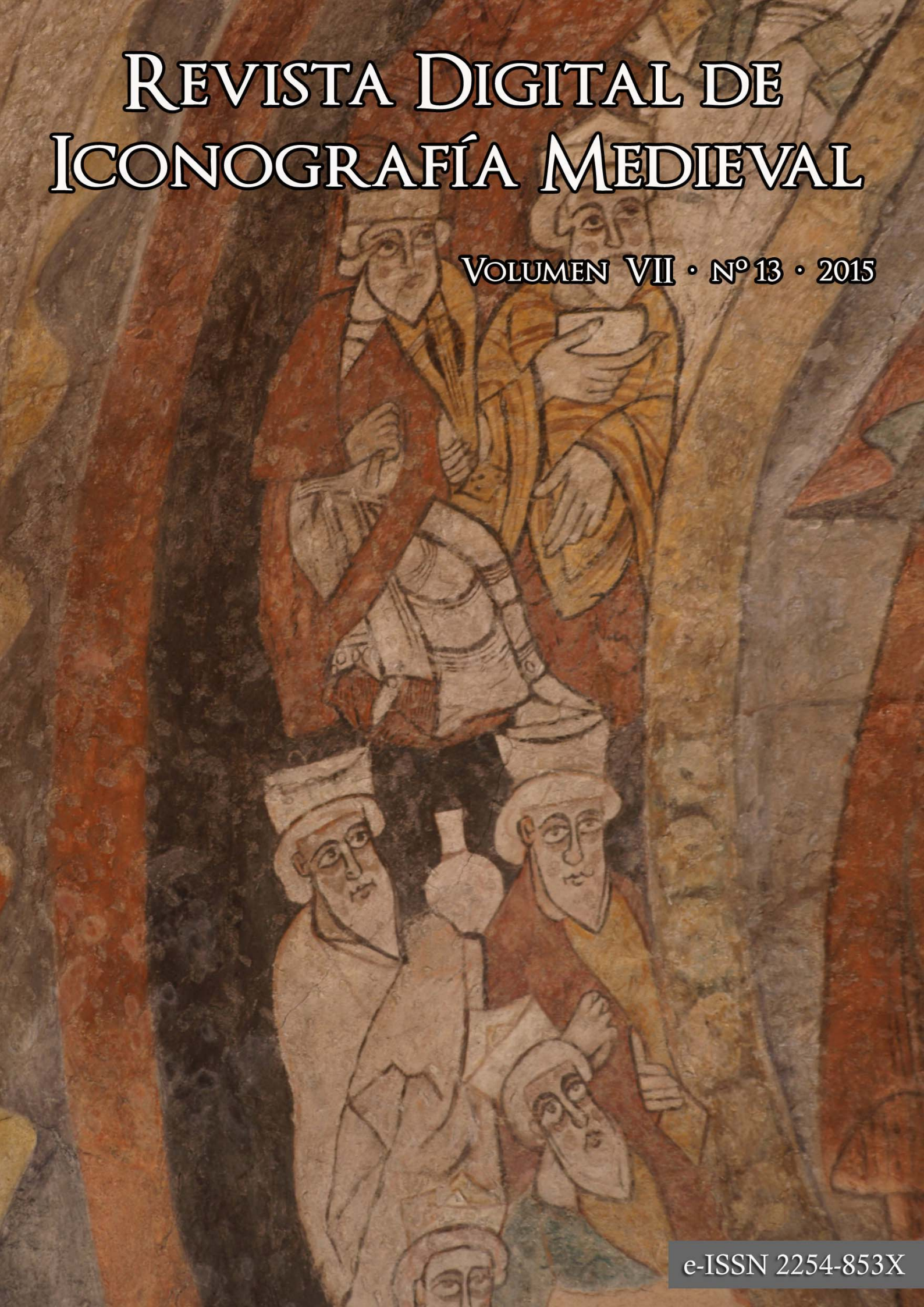
solución conllevó que los atributos en las distintas series de virtudes, tanto en Francia como en Flandes o en Castilla, sean variables y más difíciles de identificar.

En Italia, la tradición presentaba a las virtudes como mujeres triunfantes asociadas a la escultura funeraria, y continuaron apareciendo en muchas obras en oposición a los vicios, como en la Capilla Scrovegni en Padua, de Giotto (1305). Los atributos utilizados en Italia, que son los que compiló Ripa en su *Iconologia*, son algo diferentes a los franceses: más simples, menos abundantes y de más fácil interpretación. Así, la **Fe** lleva cáliz y cruz; la **Esperanza** porta cuerno de la abundancia, ramo de flores y corona; la **Caridad** muestra su corazón inflamado, que ofrece a Cristo, y se rodea de niños; la **Templanza** verte líquido de un recipiente a otro, para mezclar el agua con el vino; la **Prudencia** muestra dos caras y dos edades, como Jano, mirando al pasado y al futuro; igualmente puede llevar un espejo; la **Fortaleza** se asocia con el león o la piel de este animal, así como con una columna; y la **Justicia** lleva balanza con platillos y espada.

En el ámbito italiano, las virtudes se convirtieron incluso en un cortejo que acompañaba al difunto triunfante tras la muerte, por lo que pasó a ser un tema común en la escultura funeraria desde el siglo XIV. Dado que el número impar no siempre se acomodaba a la decoración, se llegó a añadir una octava virtud como la Obediencia, cuyo símbolo es un yugo. Uno de los ejemplos más reseñables es el Arca de San Pedro Mártir, esculpida en 1339 por Giovanni di Balduccio para la iglesia dominica de San Eustorgio de Milán.

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VII · Nº 13 · 2015



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

Herbert González Zyma, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado / Universidad Complutense de Madrid

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Biblioteca Nacional de España

Entidad editora: Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; e-revistas; ISOC; Latindex; MIAR; REBIUN; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VII, nº 13

2015

SUMARIO

Páginas

Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el planctus 1-17

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

El dragón en el astrolabio 19-31

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

El halcón en al-Andalus 33-53

José Luis DÍAZ GIMÉNEZ

San Sebastián, mártir y protector contra la peste 55-65

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

*El transi tomb. Iconografía del yacente en proceso de
descomposición* 67-104

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA y Laura M^a BERZAL LLORENTE

DOLOR Y LAMENTO POR LA MUERTE DE CRISTO: LA PIEDAD Y EL *PLANCTUS*

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
lrpeinado@ghis.ucm.es

Recibido: 15/2/2015

Aceptado: 13/4/2015

Resumen: La Piedad y el *planctus*, aunque similares en su contenido, son dos escenas diferentes intercaladas entre el Descendimiento y el Santo Entierro. En la Piedad, el cuerpo inerte del crucificado descansa en los brazos de su Madre, que lo recibe con un dolor contenido. En el *planctus* o llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto, su cuerpo se deposita sobre un sudario o sobre la piedra de la unción¹ y se disponen en torno, prorrumpiendo en lamentos y sollozos, la Virgen, San Juan, las santas mujeres, José de Arimatea y Nicodemo.

La Piedad no aparece en los Evangelios, su origen está en la literatura mística bajomedieval, aunque desde el punto de vista plástico parece derivar del tema de la Virgen de la Humildad, donde se ha sustituido al Niño por el cuerpo inerte del Crucificado². Deriva de las lamentaciones ante el Hijo muerto, tema de origen bizantino que concentra la atención en el drama de la Pasión y la contemplación amorosa y doliente con sentido realista y conmovedor.

Palabras clave: Virgen de la Piedad; Virgen Dolorosa; Virgen de las Angustias; Virgen del Traspaso; Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto; Lamentación sobre Cristo muerto; *Planctus Mariae*.

Abstract: In spite of being similar in their content, the *Pietà* and the *planctus* constitute two different scenes inserted between the Descent from the Cross and the Burial of Jesus. In the *Pietà*, Christ's inert body lies in His Mother's arms, who receives Him with contained pain. In the *planctus* or the Lamentation over the Dead Christ, His body is either deposited on a napkin or laid on the Stone of the Uncion (or Anointing). Surrounding Jesus' body, we find the mournful group of the Virgin, Saint John, the Myrrh-bearing Women, Joseph of Arimathea and Nicodemus.

The *Pietà* is not included in the Gospels. Its origin is in late medieval mystical literature. However, from an artistic point of view, the *Pietà* develops from the subject of the Virgin of Humility, having replaced the Child Jesus with Christ's lifeless body. Moreover, the *Pietà* also derives from the abovementioned Lamentation over the Dead Christ, a Byzantine subject which focuses the attention on the Passion's drama and the loving and painful contemplation, in a realistic and moving way.

Keywords: Virgin of Pity; Virgin of Sorrows; Virgin of the Agonies; Virgin of Solitude; Lamentation over the Dead Christ; Mourning of Christ; *Planctus Mariae*.

¹ MÂLE, Émile (1995): p. 25.

² RÉAU, Louis (1996): p. 111. Según san Bernardino de Siena: "La Virgen creyó que habían retornado los días de Belén; se imaginó que Jesús estaba adormecido y lo acunó en su regazo; y el sudario en que lo envolvió le recordó los pañales".

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

En los grupos de la Virgen de la Piedad esta, cubierta con un gran manto y toca que le oculta el cabello, está sentada a los pies de la cruz donde acoge con gran dolor, manifestado en la expresión de su rostro y el gesto de sus manos, el cuerpo sin vida de su Hijo. Al grupo formado por los dos personajes se le puede agregar los comitentes arrodillados en los laterales, y pueden incluirse también San Juan y la Magdalena. En las obras más tempranas el cuerpo de la Virgen es de mayor tamaño, posiblemente en alusión al recuerdo de la Madre cuando tenía al Niño en sus brazos³, pero con el tiempo esta desproporción deja de ser patente y el cuerpo de Cristo adulto tiene un tamaño similar o mayor que el de la Virgen. Este, con la cabeza caída hacia un lado, se tiende rígidamente en el regazo de María ya en horizontal, formando una diagonal o casi en perpendicular al cuerpo de su Madre, que lo sujeta pasando un brazo bajo su cuerpo mientras con la otra mano se toca el pecho en señal de lamento, coge el brazo inerte de Jesús o se abraza desesperadamente a Él⁴.

En el *planctus* el cuerpo de Cristo yace en el suelo sobre los mantos de los personajes que lo rodean o sobre el lienzo blanco con el que fue recogido de la cruz (Mt 27, 59 y Lc 23, 53). En las representaciones bizantinas descansa sobre la losa de la unción, donde su cadáver fue perfumado y preparado para recibir sepultura, y que el arte italiano la transformaría en sepulcro. En torno al cuerpo, la Virgen cubierta con toca en señal de luto y colocada generalmente junto a la cabeza lo abraza y se lamenta ya con expresión trágica o emoción contenida, mientras María Magdalena suele situarse a sus pies en recuerdo de la unción en casa de Simón (Lc 7, 38)⁵ o en Betania (Jn 12, 3). Completan la escena San Juan, que consuela a María o acaricia el cuerpo del yacente, las santas mujeres que plañen y gesticulan, y José de Arimatea y Nicodemo, a menudo con botes de perfumes para embalsamar el cadáver. En algún caso, los ángeles también expresan su dolor ante tan gran pérdida.

Ambas escenas, que tienen como protagonista a María y sus lamentos, son fruto de la piedad popular y de una actitud mística y religiosa que invita a meditar y concentrar la atención en el drama de la Pasión y la contemplación amorosa con sentido realista y conmovedor, y si en la segunda se trata de la lamentación de María ante el destino trágico de su Hijo, la primera supone la adoración del Redentor por parte de su Madre y del fiel con un dolor íntimo y contenido. En todo caso, son escenas que le sirven al fiel para ascender en el camino de la vida espiritual a través de la meditación y la contemplación⁶.

Fuentes escritas

Estos temas no se mencionan en los Evangelios canónicos ni en los apócrifos, aunque algunos versículos permitieron que a lo largo de los siglos XIV y XV se

³ TRENS, Manuel (1946): p. 205; RÉAU, Louis (1996): p. 113.

⁴ En la Piedad de Santo Tomás de Brno la Virgen une sus manos en oración: GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): p. 392. Esta disposición o la de abrir los brazos para magnificar su dolor serán más característica en los grupos del barroco.

⁵ RÉAU, Louis, (1996): p. 538.

⁶ MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): p. 309; ROBINSON, Cynthia (2013): pp. 262-270.

desarrollasen textos contemplativos con un lenguaje cercano. Lc 2, 35 revela el dolor de María en un versículo que será el germen de la Virgen de las Espadas⁷: “y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones”. No hay alusión a las Lamentaciones porque los mismos textos dicen que sus seguidores estaban a distancia contemplando el suceso (Mc 15, 40; Mt 27, 55-56; Lc 23, 49), al igual que el Evangelio de Nicodemo (cap. XI, 7-9); solo el evangelio de Juan manifiesta que junto a la cruz estaban “su Madre y la hermana de su Madre, María de Cleofás y María Magdalena” (Jn 19, 25).

Lo cierto es que ambos temas se conforman a partir de la *devotio moderna*, tomando como referencia la célebre loa de los sufrimientos de María atribuida al franciscano Jacopone de Todi (1236-1306) de título *Stabat Mater*⁸ –pieza fundamental en los breviarios de la Pasión de las congregaciones de monjas–, y otros textos devocionales como las *Meditationes Vitae Christi*, atribuida a san Buenaventura o al Pseudo-Buenaventura y actualmente considerada anónima. Margarita Estella señala que el tema de las Lamentaciones tiene su origen textual en la literatura mística y en los textos de las cofradías de flagelantes⁹.

Jacobo de la Vorágine dedica un capítulo a la Virgen de la Piedad (cap. CCXXIV), basándose en el Evangelio de Juan (19, 25-27) la describe erguida soportando de esta forma su inmenso dolor¹⁰: “La Virgen, Madre de Dios, pues lo había engendrado,/ permaneció junto a la Cruz en que su Hijo agonizaba/ transida de inmensa aflicción./ Los dolores de esta Madre fueron tan intensos/ al ver sufrir y morir de aquel modo a su Hijo/ que casi murió también ella de compasión”.

En las *Meditaciones* de Pseudo Buenaventura y de Enrique de Berg, en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia o en el *Planctus Mariae* del cisterciense Ogiero de Locedio, entre otros, se describe el cuerpo de Cristo muerto sobre las rodillas de su Madre y las emociones que ella padece, así como su indescriptible dolor, como una forma de llegar al corazón de los fieles:

“Oh Hijo mío, te tengo muerto en mi pecho, la separación es muy dura,... te has dado a ti mismo por amor a los hombres... Esta redención es dura y muy dolorosa, pero me alegro de ello, ya que salva a la humanidad” (...) “Como mirándole a su rostro, no puede dejar de llorar” [Pseudo Buenaventura, *Meditationes Vitae Christi*, cap. LXXXI].

“Llevé a mi dulce bebé en el vientre, y después había muerto. Me asomé de nuevo, pero sentí su voz. Entonces mi corazón se estremeció, y por las lesiones mortales causadas se ha roto en mil pedazos” (...) “Oh delicioso esplendor de la luz eterna, mi alma de luto y la gratitud te abraza en la muerte cruzada, en el regazo de su Madre Dolorosa” (...) “Sus ojos, que brillaban como carbunclos, ahora están apagados. Sus labios, que parecían rosas rojas recién abiertas, están secos y su lengua pegada al paladar. Su cuerpo sangrante ha sido tan cruelmente estirado sobre la cruz que pueden contarse todos sus huesos” [Enrique de Berg, “Suso”, *Meditaciones*, 301].

⁷ MÂLE, Émile (1995): p. 123.

⁸ BLUME, Clemens y MARRIOTT BANNISTER, Henry (eds.) (1915): p. 312. También se ha atribuido este himno al papa Inocencio III.

⁹ ESTELLA MARCOS, Margarita (1988): pp. 109-110. Muchos de estos textos también sirvieron para acercar a los laicos a la Pasión de Cristo, vid. MIQUEL JUAN, Matilde (2013b).

¹⁰ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): pp. 959-962.

“Vi a mi hijo, con un aspecto peor que un leproso, le entregué toda mi voluntad, sabiendo que todo había ocurrido según su voluntad y no habría sucedido si Él no lo hubiese permitido. Le di las gracias por todo y cierto júbilo se entremezcló con mi tristeza, porque vi que Él, quien nunca había pecado, por su grandísimo amor, quiso sufrirlo todo por los pecadores. ¡Que esos que están en el mundo contemplen lo que pasé cuando murió mi Hijo, y que siempre lo tengan en su memoria!” (...) “Lo recibí sobre mis rodillas como un leproso, lívido y magullado, porque sus ojos estaban muertos y llenos de sangre, su boca fría como la nieve, su barba rígida como una cuerda” [Santa Brígida de Suecia, *Profecías y Revelaciones*, Libro 1, caps. 27 y 10].

“Permite a tu madre besar tu diestra. Oh, amada mano que he tenido tantas veces, a la que me aferro como la hiedra al roble. Oh, queridos ojos, y tú, boca bienamada” [Himnografía].

“Estando en los lastimados brazos de la mismísima Madre el cuerpo hecho pedazos del Hijo de Dios y suyo ¿cuál dolor esforzaba a privar más su sentido con, más intensa aflixión, ver la sagrada cabeza muy penetrada de espinas, la frente tensa extendida, ensangrentada, o los ojos ya submersos y sin luz, o la nariz afilada o los labios amarillos, o el paladar de la hiel atormentado, o la boca un poco abierta, como quien perdió la vida... Pues si no había sanidad en toda la carne y cuerpo del desollado cordero, ¿podía haber, por ventura, en las entrañas de su oveja lastimada? Sé que no, porque la inocentísima carne del mansuetísimo Cristo, parte era no apartada de las muy puras entrañas de su amantísima madre, y aun de lo más puro de ellas, y si más pura, más tierna, y cuan tierna, tan sensible; y cuan sensible, tan cruelmente lastimada en última extremidad” [Fray Bernardino de Laredo, *Subida al Monte Sión*. Cap. XXVIII].

“Señor, el misterio que fue profetizado se cumplió. Beso tu boca en silencio, inmóvil, los labios que anunciaron el mensaje. Beso tus ojos cerrados, los que devolvieron la vista a los ciegos”...“Esta espada ahora atraviesa mi alma. ¡Oh, mi dulce hijo!, ¿quién silenciará mis lágrimas? Sólo Tú si te elevas a los tres días, como has dicho” [Jorge de Nicodemia, *Sermones*, VIII].

El Pseudo-Buenaventura, en las *Meditationes Vitae Christi* (cap. LXXXI), expresa literariamente el *Planctus* de la siguiente manera: “Cuando se le quitaron los clavos de los pies, José de Arimatea lo descendió; todos rodearon el cuerpo del Señor y lo pusieron en tierra. Nuestra Señora, cogió su cabeza contra su seno y Magdalena los pies, esos pies de los que en otras ocasiones había recibido tantas gracias. Los otros se disponen alrededor y prorrumpen en profundos gemidos”.

Otras fuentes

Son varias las fuentes de distinta naturaleza que inspiran estas composiciones iconográficas: la *proskynesis* bizantina, que daría lugar a la prosternación ante el yacente en señal de reverencia y adoración¹¹; las lamentaciones fúnebres que se proferían junto al cadáver en el ritual popular¹²; y el teatro sacro y los Misterios medievales, cuya carga dramática se adecuaría perfectamente a las exigencias plásticas de esta representación, donde las figuras se disponen siguiendo la misma puesta en escena¹³.

¹¹ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): p. 355.

¹² RÉAU, Louis (1996): p. 538.

¹³ Recoge una amplia documentación sobre este asunto: GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 399-404. Recoge los Autos que se representaban en Toledo: MIQUEL JUAN, Matilde (2013b): pp. 80-81.

Extensión geográfica y cronológica

La iconografía del Planto tiene su origen en el *Threnos* bizantino, de donde pasó al arte italiano del Trecento para difundirse después por Europa¹⁴. En la iglesia bizantina se representaba esta iconografía en el *Epitaphios*, un paño funerario utilizado en los oficios de Viernes y Sábado Santo, de los que se conserva uno fechado en torno a 1200 en el Tesoro de San Marcos de Venecia¹⁵. En Europa el tema se popularizó en el siglo XV acentuándose el dramatismo. En la pintura flamenca transcurre en escenarios donde los personajes se desenvuelven mostrando su dolor con variadas actitudes elocuentes y expresivas y donde, en ocasiones, intervienen los donantes, bien contemplando la escena o participando en la deposición del cuerpo de Cristo como si de un discípulo más se tratase.

Por su parte, el tema de la Virgen de la Piedad, donde ella es la verdadera protagonista¹⁶, nació a la sombra de los conventos femeninos del valle del Rin en el siglo XIV y se difundió a través de las cofradías de Nuestra Señora de la Piedad, muy populares en territorios franceses, a lo largo del siglo XV¹⁷. Se define esta iconografía por componerse de pequeños grupos escultóricos denominados *Vesperbild*¹⁸ en alusión a las Vísperas del Viernes Santo, hora canónica en la que Cristo fue desclavado de la cruz y puesto en brazos de su Madre. Los *Vesperbilder* se caracterizan por el dramatismo y expresividad con el que están tratadas las figuras. En Cristo, de pequeño tamaño, se señalan con intenso realismo las huellas de la Pasión y la Virgen se presenta como una mujer avejentada por el sufrimiento. El grupo más antiguo, fechado hacia 1320, se conserva en Coburg¹⁹, pero su iconografía se difundió en la segunda mitad de la centuria. Durante el siglo XV, por influencia del Estilo Internacional, la rigidez de las primeras representaciones se transforma en grupos con figuras más amables –*Schönen Vesperbilder*– donde la Virgen, caracterizada joven, manifiesta un dolor más contenido ante la muerte de su Hijo, más realista en el tamaño y dispuesto en el regazo de su Madre en horizontal, aportando mayor volumetría a las composiciones, a lo que también contribuye el amplio manto de María²⁰. Una de las vías de difusión de este tema también fueron las ilustraciones de los libros miniados, como el *Libro de Horas del Duque de Berry* (1384-1409)²¹. A partir del siglo XV, en que la tipología fue evolucionando, el conjunto se enriqueció con la incorporación de otros personajes que en algunos casos restaron dramatismo a la representación. Así, por ejemplo, en la portada norte de la

¹⁴ Duccio copia este esquema compositivo en el reverso de la *Maestà* de la catedral de Siena, igual que Giotto en la capilla Scrovegni de Padua. Pero uno de los primeros ejemplos de la Lamentación en el arte occidental es la placa esmaltada del altar de la abadía de Klosterneuburg (1181), donde la composición, dramática y efectista, se ajusta a los patrones que se desarrollarán con posterioridad.

¹⁵ SCHILLER, Gertrud (1972): pp. 173-174, fig. 592.

¹⁶ PANOFKY, Erwin (1997) en su estudio de la *imago pietatis* analiza una pintura del siglo XIII del Museo Horne de Florencia donde el Varón de Dolores es abrazado por su Madre, pero aunque formalmente se corresponden a la escena que estamos estudiando, en este caso el protagonista es Cristo, mientras en los grupos que se desarrollan en la Baja Edad Media es la Virgen y su sufrimiento más o menos contenido. En la mayoría de las obras seleccionadas por Panofsky de influencia bizantina es Cristo como Varón de Dolores erguido sobre el sepulcro la imagen principal aunque se acompañe de María y otras figuras.

¹⁷ RÉAU, Louis (1996): pp. 112-113.

¹⁸ GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): pp. 392-393.

¹⁹ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): p. 354.

²⁰ GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): pp. 393-394.

²¹ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): p. 354.

basílica de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo (Madrid), a ambos lados del grupo contemplan la escena arrodillados San Juan y la Magdalena; mientras en la obra de Dierick Bouts del Musée du Louvre San Juan consuela a la Virgen y coloca un paño blanco bajo la cabeza del crucificado. En la Piedad de Fernando Gallego (Museo Nacional del Prado) y en la del canónigo Desplá de Bartolomé Bermejo (Museo Diocesano de Barcelona) están presentes los donantes; en el caso de la última el donante se acompaña por su santo patrón. Y en la Piedad de Villeneuve-les-Avignon (Musée du Louvre) al grupo formado por la Virgen con su Hijo, San Juan y María Magdalena se une el donante.

La tipología de la Virgen de la Piedad se extendió desde Alemania y Francia al resto de Europa. A pesar de la fortuna del término *Pietà*, no fue Italia el lugar donde más se difundió su iconografía²². En la Corona de Aragón este tema se introdujo a partir de pequeñas obras devocionales que formarían parte de oratorios privados, como la tabla de una colección particular americana atribuida a Gonçal Peris Sarrià y fechada en torno a 1420-1430²³, y una de las primeras pinturas monumentales con esta iconografía fue la pintada hacia 1436 por Ferrer Bassa en el monasterio de Pedralbes de Barcelona. Por su parte, en Castilla tuvo gran fortuna gracias a la difusión de los modelos comercializados a través de las ferias, de los que todavía quedan obras singulares en las colecciones de templos y museos, entre las que podemos mencionar el grupo de piedra policromada conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (c. 1406-1415)²⁴. También contribuyó a su difusión la trascendencia que el tema tuvo en la decoración monumental de instituciones monásticas promovidas por órdenes religiosas para las que los himnos de los Dolores de María eran una de las vías fundamentales para mover a la piedad popular, como es el caso del tímpano de la portada del templo de la cartuja de Santa María del Paular en Rascafría (Madrid).

Soportes y técnicas

Estos temas se representan en escultura de bulto en piedra y madera, escultura monumental en piedra, relieves, miniatura y pintura sobre tabla, tapices y bordados, y en la metalistería.

Precedentes, transformaciones y proyección

Aunque no se puede considerar un precedente, en *La Ilíada* ya Thetis llora la muerte de su hijo Aquiles con lamentos desgarradores²⁵. En los *epitaphios* de Grecia antigua, durante el funeral se prorrumpía en elogios al difunto como una forma de aflicción por su muerte, costumbre que fue heredada, adaptándose a las prácticas religiosas, en las civilizaciones posteriores²⁶.

²² Una obra tan significativa como la *Pietà* del Vaticano (1498-1499) realizada por Miguel Ángel fue encargo del cardenal Jean Bilhères de Lagraulas, embajador del monarca francés en la Santa Sede. En el periodo medieval el término *pietà* en el arte italiano se refiere a la iconografía de origen bizantino de Cristo Varón de Dolores, vid. PANOFISKY, Erwin (1997).

²³ Estudiada por MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): fig. 4.

²⁴ Vid. WENIGER, Matthias (2012) para las relaciones que establece entre este y otros grupos castellanos con modelos centroeuropeos. En el Real Monasterio de la Trinidad de Valencia se conserva una talla de mármol de finales del siglo XIV o primer cuarto del siglo XV de análoga procedencia: vid. MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): fig. 5.

²⁵ Agradezco esta sugerencia a mi colega, la profesora Isabel Rodríguez López.

²⁶ MARTINO, Ernesto de (1958).

El tema iconográfico de la Virgen de la Piedad no es un fragmento separado de la Lamentación ante el cuerpo de Cristo muerto, sino la expresión de un sentimiento místico gestado en el arte occidental que toma como referente plástico, como se ha dicho más arriba, la iconografía de la Virgen de la Humildad, pero aquí María aunque tiene al Hijo en sus brazos, es el Hijo muerto. Si en los orígenes de su creación plástica el grupo estaba formado exclusivamente por las figuras de la Virgen y Cristo, la incorporación de otros personajes a lo largo del siglo XV aporta pintoresquismo, llegando a restar sentimiento místico. La disposición de Cristo, sentado en un principio sobre las rodillas de la Virgen, fue variando hasta disponerse en diagonal con los pies apoyados en el suelo, para pasar durante el Renacimiento a apoyar el cuerpo en las rodillas de su Madre, produciéndose una pérdida de intimidad pero ganando en verosimilitud y armonía²⁷. En María, el reflejo del amor maternal se caracterizó con una fuerte expresividad en las obras alemanas y con un sentimiento más delicado en las obras francesas, donde el dolor se muestra tanto por la expresión del rostro como por la actitud de la Virgen, que sujeta el brazo de su Hijo o se aferra desesperadamente a Él fundiéndose en un abrazo. La Piedad gozó de gran popularidad durante el Barroco por su perfecta adaptación a las normas emanadas del Concilio de Trento encaminadas a mover a la devoción y despertar la piedad entre los fieles y sigue siendo una de las iconografías pasionarias que goza de más fervor entre los cristianos.

El tema iconográfico del Planto presenta como variaciones el que el cuerpo de Cristo esté tendido sobre el suelo o sobre la losa de la unción, así como su disposición. Puede yacer en horizontal con los brazos estirados, dispuestos sobre el vientre o sujetos por uno de sus acompañantes que se lamenta besándolos. En alguna ocasión el cuerpo está inclinado, en el momento previo a ser tumbado. Van der Weyden lo representa con los brazos todavía en cruz y las piernas cruzadas en la tabla conservada en la Galleria degli Uffizi. Durante el Renacimiento y el Barroco la iconografía del Llanto se populariza y da lugar a composiciones de gran dramatismo y expresividad, sobre todo las escenificadas en grupos escultóricos donde se sintetizan la Lamentación y el Santo Entierro.

Prefiguras y temas afines

Se relacionan con la Virgen de la Piedad otras versiones de la *Mater Dolorosa* como las que la representan al pie de la cruz; el Descendimiento, como en la tabla de Van der Weyden del Museo Nacional del Prado donde el grupo de las mujeres atiende a la Virgen desmayada por el dolor; y la Virgen de las siete Espadas recordando su dolor en el Calvario²⁸. Una variación iconográfica de la Virgen de la Piedad es la *Compassio Patris* o la representación de Dios Padre sujetando en sus rodillas a Cristo muerto²⁹. También se relaciona con este tema la *Imago Pietatis* o Varón de Dolores sostenido por un ángel³⁰.

²⁷ RÉAU, Louis (1996): pp. 113-114.

²⁸ Vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1991). Las Vísperas coincidían con el Descendimiento y el momento en que Jesús está en brazos de su Madre.

²⁹ RÉAU, Louis (1996): p. 115; PANOFISKY, Erwin (1997): p. 22. Cabe recordar la magnífica interpretación de El Greco en la Trinidad del Museo del Prado.

³⁰ PANOFISKY, Erwin (1997): pp. 21-22. Para la difusión del tema en la Corona de Aragón, vid. VALERO MOLINA, Joan (2009).

El *Planctus* se vincula con el Santo Entierro, tema con el que se llega a confundir por la disposición de la Virgen y los discípulos en torno al yacente con gestos dolientes, como en el reverso de la *Maestà* de Duccio del Duomo de Siena; aunque en algunas imágenes se muestran las dos escenas, como en la tabla de Bartolomeo di Tommaso del Metropolitan Museum de Nueva York.

Selección de obras

- Maestro de Nerezi, *Threnos*, 1164, pintura al fresco. Monasterio de San Pantaleimon, Nerezi (Macedonia).
- Nicolás de Verdún, *Deposición de Cristo*, ambón de Klosterneuburg, 1181, esmalte. Abadía de Klosterneuburg (Austria).
- Giotto di Bondone, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1305, pintura al fresco. Capilla Scrovegni, Padua (Italia).
- Duccio di Buoninsegna, *Lamentación y entierro de Cristo*, reverso de la *Maestà* 1308-1314, temple sobre tabla. Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.
- Lamentación de la Virgen. *Grandes Heures de Rohan*, c. 1430-1435, pintura sobre pergamino. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 135r.
- Bartolomeo di Tommaso, *Lamentación y entierro de Cristo*, c. 1445-1450, temple sobre tabla. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 58.87.2.
- Jaume Huguet, *Llanto sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- Petrus Christus, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450, óleo sobre tabla. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Taller de Roger Van der Weyden, *Lamentación sobre Cristo*, c. 1460-1464, óleo sobre tabla. La Haya (Países Bajos), Royal Picture Gallery Mauritshuis.
- Cosme Tura (cartonista) y Rubinetto di Francia (tapicero), *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*, Ferrara (Italia), c. 1474-1475, tapicería en lana y seda. Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.
- Geertgen tot Sint Jans, *Lamentación sobre el Cuerpo de Cristo*, 1485-1490, óleo sobre tabla. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- Quentin Metsys, *Tríptico con las lamentaciones de Cristo*, 1511, óleo sobre tabla. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- Theophanos el Cretense, *O Epitaphios Threnos*, mediados del siglo XVI, pintura mural al temple. Monte Athos (Grecia), monasterio de Stavronikita.
- La Piedad. *Procesional* procedente de Estrasburgo (Francia), comienzos del siglo XIV, pintura sobre pergamino. Karlsruhe (Alemania), Badische Landesbibliothek, St. Peter, Perg. 22, fol. 21v.

- *Vesperbild*, mediados del siglo XIV, madera policromada. Rudolstadt (Alemania), Landesmuseum Heidecksburg.
- *Pietà*, taller del valle del Rin, c. 1375-1400, madera policromada. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 48.85.
- *Vesperbild*, c. 1400, madera policromada. Munich (Alemania), Bayerisches Nationalmuseum.
- *Piedad*, taller germánico, c. 1406-1415, piedra policromada. Valladolid (España), Museo Nacional de Escultura.
- Petrus Christus, *Piedad*, c. 1444, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- ¿Enguerrand Quarton?, *Piedad de Villeneuve-les-Avignon*, c. 1455, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1440-1450, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Dierick Bouts, *Piedad*, c. 1460, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1464, óleo sobre tabla. Londres, The National Gallery.
- Fernando Gallego, *Piedad*, c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Michael Lochner, *Puerta de la Piedad*, catedral de Barcelona (España), c. 1485, talla en madera.
- Bartolomé Bermejo, *Piedad del canónigo Desplá*, 1490, óleo sobre tabla. Barcelona (España), Museo Diocesano.
- Alejo de Vahía, *Piedad*, finales del siglo XV, madera policromada. Villaumbrales (Palencia, España), iglesia de San Juan Bautista.
- Maestro de San Pablo de la Moraleja, *Piedad de Barrientos*, c. 1500, madera policromada. Medina del Campo (Valladolid, España), Museo de las Ferias.
- ¿Taller de Juan Guas?, tímpano de la portada septentrional de la Basílica de la Asunción de Colmenar Viejo (Madrid, España), c. 1500, escultura en piedra.

Bibliografía

ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): “Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a finales del medievo: los temas de la Piedad y el Planto”, *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, nº 15, pp. 353-363. Disponible en línea: www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/15/15353363.pdf

BELÁN, Kyra (2001): *Madonna: from Medieval to Modern*. Parkstone, Nueva York.

BLUME, Clemens; MARRIOTT BANNISTER, Henry (eds): *Analecta hymnica medii aevi*, vol. 54. Reisland, Leipzig.

CASA, Elena María de (2002): “El retablo de la Piedad de San Cebrián de Campos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 73, pp. 401-420. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/669573.pdf>

ESTELLA MARCOS, Margarita (1988): “Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, anejo nº 11, pp. 109-123.

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (1989): *Imaginería medieval mariana*. Gobierno de Navarra, Pamplona.

GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): “Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense”, *Laboratorio de Arte*, nº 10, pp. 391-401. Disponible en línea: www.institucional.us.es/revistas/arte/10/22%20gabarron.pdf

GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (2005): *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Fundación Universitaria Española, Madrid.

GARCÍA GAÍNZA, M^a Concepción (1992-1993): “El relieve del Entierro de Cristo del Museo Marés de Barcelona”, *Imafronte*, nº 8-9, pp. 201-208.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis Doctoral, UNED, Madrid.

GÓMEZ RASCÓN, Máximo (2006): *Iconografía de la Piedad en la Diócesis de León*. Edilesa, León.

KATZ, Melissa R.; ORSI, Robert A. (2001): *Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford University Press, Oxford.

LINDGREN, Erika Lauren (2008): *Sensual Encounters. Monastic Woman and Spirituality in Medieval Germany*. Irvington, Columbia University Press.
Disponible en línea: <http://www.gutenberg-e.org/lindgren/chapter2.html#txt62>

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. A. Colin, París.

Madonnas y Vírgenes: siglos XIV-XVI. Colección del Museo San Pío V (1995): Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia.

MARTINO, Ernesto de (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Boringhieri, Turín.

MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): “¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!”. La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº XXII, pp. 291-315.
Disponible en línea: <http://www.dadun.unav.edu/handle/10171/29780>

MIQUEL JUAN, Matilde (2013b): “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 7, pp. 47-85.

MORENO CUADRO, Fernando (1994): *La Pasión de la Virgen*, catálogo de la exposición. Obra Social y Cultural Caja Sur, Córdoba.

PANOFSKY, Erwin (1997): “Imago Pietatis. Contribution à l’histoire des types du « Christ de Pitié » / « Homme de Douleurs » et de la « Maria Mediatrix »”. En : *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Flammarion, París, pp. 13-28.

RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1956-1959): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo I, Vol. 2. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

ROBINSON, Cynthia (2013): *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. The Pennsylvania State University Press, Philadelphia.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1991): “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. IV, nº 7, pp. 167-185.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2 vols.

SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (2004): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SCHILLER, Gerturd (1972): *Iconography of Christian Art*, vol. 2. Lund Humphries, Londres.

SUBÍAS GALTER, Juan (1941): *Imágenes españolas de la Virgen: La Virgen Madre, la Piedad*. Ediciones Selectas, Barcelona.

TRENS, Manuel (1945): *El arte de la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*. Amigos de los Museos, Barcelona.

TRENS, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.

VALERO MOLINA, Joan (2009): “Ecos de una iconografía francesa de la *Imago Pietatis* en la Corona de Aragón”. En: COSMEN ALONSO, Concepción; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.): *El Intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. Universidad de León, León, pp. 333-342.

WENIGER, Matthias (2012): “Bellas Piedades en Castilla”. En: *El taller europeo: Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro europeo de museos con colecciones de escultura*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, pp. 145-166.



Maestro de Nerezi, *Threnos*, 1164, pintura al fresco.
Monasterio de San Pantaleimon, Nerezi (Macedonia).

http://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_St._Panteleimon_%28Gorno_Nerezi%29#/media/File:Meister_von_Nerezi_001.jpg [captura 12/4/2015]



Nicolás de Verdún, *Deposición de Cristo*, ambón de la abadía de Klosterneuburg (Austria), 1181.

<http://1.bp.blogspot.com/-jEgAaxut7Z0/Ui2KtHexGI/AAAAAAAAAD7E/kwtFAMSyHA0/s1600/Abb+8.jpg> [captura 12/4/2015]



▲ Giotto di Bondone, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1305. Capilla Scrovegni, Padua (Italia).

<http://uploads2.wikiart.org/images/giotto/lamentation-the-mourning-of-christ.jpg> [captura 12/4/2015]



▲ Duccio di Buoninsegna, *Lamentación y entierro de Cristo*, reverso de la *Maestà* 1308-1314. Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.

<http://www.wikiart.org/en/duccio/burial-1311> [captura 12/4/2015]



◀ Lamentación de la Virgen. *Grandes Heures de Rohan*, c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 135r.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_Piet%C3%A0us_Villeneuve-les-Avignon_001.jpg [captura 12/4/2015]



◀ Bartolomeo di Tommaso, *Lamentación y entierro de Cristo*, c. 1445-1450. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/EP588.jpg>
[captura 12/4/2015]

▼ Jaume Huguet, *Llanto sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450. París, Musée du Louvre.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jaume_huguet,_compianto,_1460_c_a..JPG [captura 12/4/2015]

▼ Petrus Christus, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450, óleo sobre tabla. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435898>
[captura 12/4/2015]



▲ Geertgen tot Sint Jans, *Lamentación sobre el Cuerpo de Cristo*, 1485-1490. Viena, Kunsthistorisches Museum.

http://en.wikipedia.org/wiki/Geertgen_tot_Sint_Jans#/media/File:Geertgen_tot_Sint_Jans_006.jpg [captura 12/4/2015]



◀ Taller de Roger Van der Weyden, *Lamentación sobre Cristo*, c. 1460-1464. La Haya (Países Bajos), Mauritshuis.

<http://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/14pieta/7lamentaja.jpg> [captura 12/4/2015]

► Cosme Tura (cartonista) y Rubinetto di Francia (tapicero), *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*, Ferrara (Italia), c. 1474-1475, tapicería en lana y seda. Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

http://www.museothyssen.org/img/obras_descarga/CTB.DEC0586.jpg [captura 12/4/2015]



Quentin Metsys, *Tríptico con las lamentaciones de Cristo*, 1511. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quentin_Massys_002.jpg [captura 12/4/2015]



Theophanos el Cretense, *O Epitaphios Threnos*, mediados del siglo XVI, pintura mural al temple. Monte Athos (Grecia), monasterio de Stavronikita.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Burial_Lamentations_by_Theophanes_the_Cretan.jpg [captura 12/4/2015]



◀ La Piedad. *Procesional* procedente de Estrasburgo (Francia), comienzos del siglo XIV. Karlsruhe (Alemania), Badische Landesbibliothek, St. Peter, Perg. 22, fol. 21v.

<http://www.gutenberg-e.org/lindgren/detail/BLB-St-Peter-perg-22-f21v-Vesperbild.html> [captura 12/4/2015]

► *Vesperbild*, mediados del siglo XIV, madera policromada. Rudolstadt (Alemania), Landesmuseum Heidecksburg.

<http://www.museum-digital.de/thue/images200911/36.jpg> [captura 12/4/2015]





▲ *Pietà*, taller del valle del Rin, c. 1375-1400, madera policromada. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 48.85.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/original/cl48.85.R.jpg> [captura 12/4/2015]

▼ *Petrus Christus, Piedad*, c. 1444, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/57/Petrus_Christus_001.jpg/300px-Petrus_Christus_001.jpg [captura 12/4/2015]



▲ *Vesperbild*, c. 1400, madera policromada. Munich (Alemania), Bayerisches Nationalmuseum.

http://www.wga.hu/art/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/4pieta.jpg [captura 12/4/2015]



◀ *Piedad*, taller germánico, c. 1406-1415, piedra policromada. Valladolid (España), Museo Nacional de Escultura.

<http://museoescultura.mcu.es/web/imagenes/obrasImprescindibles/01.jpg> [captura 13/4/2015]

▼ *E. Quarton (?), Piedad de Villeneuve-les-Avignon*, c. 1455. París, Musée du Louvre.

<http://www.wga.hu/art/c/charonto/pieta.jpg> [captura 12/4/2015]





Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1440-1450, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
<https://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/256c5be3bb.jpg> [captura 12/4/2015]



Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1464, óleo sobre tabla. Londres, The National Gallery.
http://ca.wikipedia.org/wiki/Rogier_van_der_Weyden#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_023.jpg [captura 12/4/2015]



◀ **Dierick Bouts, *Piedad*, c. 1460, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.**
http://en.wikipedia.org/wiki/Dieric_Bouts#/media/File:Dieric_Bouts_016.jpg [captura 12/4/2015]



▲ **Fernando Gallego, *Piedad*, c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<https://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/f27405f392.jpg> [captura 13/4/2015]



◀ **Michael Lochner, *Puerta de la Piedad*, catedral de Barcelona (España), c. 1485, talla en madera.**

http://es.wikipedia.org/wiki/Michael_Lochner [captura 12/4/2015]



▲ Bartolomé Bermejo, *Piedad del canónigo Desplá*, 1490, óleo sobre tabla. Barcelona (España), Museo Diocesano.

<http://www.wga.hu/art/b/bermejo/pieta.jpg> [captura 12/4/2015]

► Alejo de Vahía, *Piedad*, finales del siglo XV, madera policromada. Villaumbrales (Palencia, España), iglesia de San Juan Bautista.

http://1.bp.blogspot.com/_0-cU3N_qaYo/SF1tdFhRw_I/AAAAAAACs/xZou9f3lJOo/s400/piedad.jpg [captura 12/4/2015]



▲ Maestro de San Pablo de la Moraleja, *Piedad de Barrientos*, c. 1500, madera policromada. Medina del Campo (Valladolid, España), Museo de las Ferias.

http://www.museoferias.net/fotos5/piedad_barrientos.jpg [captura 12/4/2015]

▼ ¿Taller de Juan Guas?, tímpano de la portada septentrional de la Basílica de la Asunción de Colmenar Viejo (Madrid, España), c. 1500.

[Foto: Fco. de Asís García]



EL DRAGÓN EN EL ASTROLABIO

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
azucena.hernandezperez@gmail.com

Recibido: 31/3/2015

Aceptado: 25/4/2015

Resumen: La imagen del dragón, tan frecuente en la Edad Media, también se incorpora al astrolabio, instrumento de precisión para uso astronómico, religioso y civil con un alto componente simbólico y que despertó el interés y el mecenazgo del poder. La presencia de punteros estelares en forma de dragón en la *araña* de los astrolabios medievales es escasa pero apreciable e invita a reflexionar sobre las razones de la representación de un animal fantástico en un instrumento científico. El hecho singular de que no se encuentren dragones en ninguno de los astrolabios islámicos medievales que han llegado a nuestros días y que sea solo en los astrolabios realizados en los reinos cristianos donde se presente esta iconografía encuentra una justificación plausible en el estudio de los *Tratados del Astrolabio*, los *Tratados de Astrología* y en la heráldica. El estudio iconográfico y de fuentes se vislumbra como una herramienta útil al servicio de la difícil tarea de datar e identificar el lugar de construcción de los astrolabios medievales de los reinos cristianos, que son, casi todos, anónimos.

Palabras clave: astrolabio; *araña* de astrolabio; puntero estelar; *Tratado del Astrolabio*; *Tratado de Astrología*; cabeza y cola de dragón.

Abstract: The image of the dragon, so common in the Middle Ages, is present in the astrolabe, an instrument of astronomical, religious and civil use endowed with high symbolism and which enjoyed the patronage of the civil power. The presence of dragon-shaped star pointers in the *retes* of medieval astrolabes is scarce but noticeable, and invites us to reflect on the reasons for such a representation of a fantastic animal in a scientific instrument. Dragons are not present in any of the medieval Islamic astrolabes which have reached our days and therefore they appear only in astrolabes made in the Christian kingdoms. Medieval sources such as the Treatises of the Astrolabe and the Treatises of Astrology, together with the study of heraldry help to explain the presence of the dragon in the referenced astrolabes. The iconographic study herein presented appears to be a useful tool for the difficult task of attributing date and place to the medieval astrolabes of the Christian kingdoms, which are, mostly, anonymous.

Keywords: astrolabe; astrolabe rete; star pointer; Treatise on the Astrolabe; Treatise on Astrology; dragon head and tail.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Antes de abordar el modo en que se representa el dragón en los astrolabios medievales es necesario introducir brevemente qué es un astrolabio y de qué partes consta a fin de concretar después los atributos y las formas de representación del dragón en esos instrumentos.

El astrolabio es una representación bidimensional de la esfera celeste. Es un instrumento de precisión cuyo uso principal es astronómico pero cuya progresiva sofisticación le hizo servir para muchas otras funciones como la medida del tiempo tanto de día como de noche, la determinación de direcciones geográficas (e.g. la dirección de la Meca), la medida de alturas e incluso la generación de los datos necesarios para el levantamiento de horóscopos. La incorporación de elementos decorativos a su parte frontal y el componente simbólico que le atribuyó el poder civil y religioso, por ser imagen real del universo, justifican su estudio iconográfico.

Un astrolabio consta de varias partes: *madre*, *dorso*, *láminas*, *araña*, *alidada* y *sistema de suspensión*¹, ensambladas como recoge la Fig. 8 que incluye los nombres de dichas partes en español y árabe, términos que se mantienen inalterados desde la Edad Media hasta la actualidad. De entre todas las partes destaca la *araña*, la pieza más exterior del astrolabio por su parte frontal, que es donde se concentran los elementos decorativos. La *araña* es un mapa estelar en el que las estrellas se señalan mediante unos punteros que en los astrolabios de los siglos X y principios del XI eran muy sencillos, en forma de punta de flecha, pero que a partir de la segunda mitad del siglo XI y a lo largo de la Edad Media, ganaron en decorativismo.

La *araña* se estructura con dos coronas, una cerrada más interior que representa a la eclíptica² con los doce signos del Zodiaco y otra abierta, en el borde exterior, que representa el trópico de Capricornio, el límite por debajo del cual no se puede usar este tipo de astrolabios.

La mayoría de las *arañas* de los astrolabios vieron evolucionar sus punteros estelares hacia formas geométricas más o menos sofisticadas, a veces con referentes arquitectónicos; pero sin duda las *arañas* más interesantes, desde el punto de vista iconográfico, son las que incorporan punteros estelares zoomorfos. Es pequeño el número de astrolabios con punteros zoomorfos, no más del 10%, y es entre ellos donde se encuentran los que tienen punteros estelares con forma de dragón.

Las restricciones de forma y tamaño que tiene una *araña* de astrolabio, por ser una pieza que gira y debe permitir la perfecta visibilidad de la *lámina* que tiene debajo de ella, condiciona el número de punteros estelares, su posición y su forma. Ello explica que sea exclusivamente la cabeza y la cola del dragón las que se representan como punteros estelares. Se compensa esta restricción colocando la cabeza y la cola del dragón en los dos extremos superiores de la banda circular más externa de la *araña*, la que representa el trópico de Capricornio, de modo que dicha banda puede asimilarse al cuerpo del dragón, [ver Fig. 4 derecha] produciendo un efecto visual envolvente y de protección de toda la estructura de la *araña*. Teniendo en cuenta que esa banda fija el límite espacial más allá del cual el astrolabio no es operativo, se puede concluir que ese virtual cuerpo de dragón se comporta también como una barrera infranqueable para el usuario del astrolabio. Simbolismo de dragón envolvente y protector por un lado, pero también barrera y límite.

¹ La explicación más clara y completa sobre todas las partes de un astrolabio, los elementos de cada una de las partes y el modo de usarlo sigue siendo la de HARTNER, William (1964). Ver también NORTH, John D. (1974). En español: VILADRIK I GRAU, Mercè (1985).

² La eclíptica es la trayectoria de la Tierra en torno al Sol. Desde la perspectiva geocéntrica de la astronomía medieval es equivalente a la trayectoria aparente que traza el sol a lo largo del año en su movimiento en el cielo siguiendo las constelaciones del Zodiaco. La eclíptica siempre se representa como una circunferencia con los 12 signos del Zodiaco grabados en ella, asignando 30° a cada uno de ellos (30° x 12 = 360°).

Es importante destacar en este punto que no se encuentran punteros en forma de cabeza y cola de dragón en los astrolabios andalusíes ni en ningún otro realizado en una cultura islámica medieval. Solo encontramos dragones en astrolabios con inscripciones en latín y por tanto realizados en un reino cristiano medieval. Este hecho puede sorprender dado el carácter positivo y protector del dragón en la cultura islámica y el negativo y demoníaco en la cristiana, pero se plantean más adelante las posibles razones.

Las características morfológicas de la cabeza de dragón representado en las *arañas* de los astrolabios son el resaltado arco superciliar, grandes orejas, marcados orificios nasales y boca entreabierta [ver Fig. 3]. En cuanto a la cola, se trata en todos los casos de una fina banda levemente ondulada terminada en punta. Próximo a ellos se encuentra inscrito el nombre de las estrellas cuya posición señalan y que en todo caso no guarda ninguna relación con el dragón. En todos los casos, y dada la ubicación de la cabeza y cola de dragón en los dos extremos del círculo de Capricornio, las estrellas aludidas son:

- Deneb Algedi (δ Cap) rotulada con su nombre en latín “Liebedeneb” o “Denebal”. Es una estrella ubicada en la cola de la constelación de Capricornio cuyo nombre en árabe es “la cola de la cabra” (*dheneb al- yadī*, ذنب الجدي).
- Antares (α Sco), rotulada con su nombre en latín “Cor Scorpious” o “Cor Scor”. Es una estrella ubicada en la zona central superior de la constelación de Escorpio cuyo nombre en árabe es “el corazón del escorpión” (*qalb al- ‘aqrab*, قلب العقرب).

El referente visual más próximo a la forma de las cabezas de dragón de los astrolabios son las representaciones heráldicas de este animal fantástico y no es descartable la posibilidad de que la presencia de este elemento decorativo en un astrolabio permita identificar a su promotor. En el caso de los reinos hispanos medievales, la cabeza de dragón de la cimera del reino de Aragón guarda relaciones visuales con nuestro objeto de estudio. La incorporación del *Drac Pennat* al escudo de armas personal del rey Pedro IV *el Ceremonioso* de Aragón en el año 1337³ y el documentado mecenazgo de este rey en la construcción de astrolabios puede justificar la incorporación de punteros estelares en forma de cabeza de dragón en los instrumentos patrocinados por dicho rey.

Fuentes escritas

Las fuentes escritas más relevantes para el estudio de los astrolabios son los *Tratados del Astrolabio* que tienen siempre la misma estructura: una primera parte sobre el modo de construir un astrolabio y una segunda donde se indica cómo se utiliza⁴.

En la parte relativa al proceso de construcción de un astrolabio se detalla el fundamento geométrico del mismo, que es esencialmente la *proyección estereográfica*⁵ de la esfera celeste sobre el plano del ecuador formulada por Hiparco de Nicea en el siglo II a.C. y recogida posteriormente por el astrónomo alejandrino Claudio Ptolomeo (100-170

³ MONTANER FRUTOS, Alberto (1995): p. 59

⁴ HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2014): pp. 302-304.

⁵ La proyección estereográfica utilizada en los astrolabios es resultado de transportar cada uno de los puntos de la esfera celeste al plano del Ecuador tomando como punto de mira el Polo Sur celeste. Las ventajas de este tipo de proyección es que, tanto los ángulos formados por dos o más objetos celestes como los círculos que permiten establecer un sistema de coordenadas, se conservan en el plano proyectado permitiendo realizar cálculos exactos sobre ellos con la misma precisión que si se hicieran con sus homólogos en la esfera celeste.

d.C.) en su obra *Planisphaerium*⁶ (c. 150 d.C.). Precisamente es en ese texto en el que se encuentra por primera vez el término “astrolabio”, que viene del griego ἀστρολάβιον (de ἄστρο –astro– y λάμβιονω –tomar, coger, encontrar–). El mapa de constelaciones o *mapa estelar* que se representa en la *araña* de los astrolabios, según recoge Vitruvio en su tratado *De Architectura*, fue invención del astrónomo griego Eudoxus de Cnido (siglo IV a.C.)⁷.

El contenido del *Planisphaerium* de Ptolomeo formó parte de textos posteriores de autores como Zeón de Alejandría (375) y Severus Sebokht, obispo de Kennesrin en Siria (640). De todos estos textos se deriva el primer texto titulado *Tratado del Astrolabio* del que tenemos conocimiento que escribió en griego Juan Philopon de Alejandría el año 642. Esta obra, escrita justo al comienzo de la era islámica, es el nexo de unión entre los orígenes griegos del astrolabio y su gran desarrollo en el mundo islámico⁸.

Los textos de Ptolomeo fueron traducidos al árabe por primera vez en Bagdad, en el siglo IX, por el lingüista y científico Husain ibn Ishaq (809-873) bajo el patrocinio del califa abasí al-Ma'mūn. Astrónomos y matemáticos islámicos, y entre ellos los de al-Andalus, consiguieron aplicar con extraordinaria elegancia y precisión los principios del *Planisphaerium* de Ptolomeo a la construcción de astrolabios y ellos mismos generaron una abundante y muy notable literatura en árabe sobre su construcción y uso, los referidos *Tratados del Astrolabio*⁹.

No hay ya ninguna duda sobre el papel transmisor jugado por los reinos cristianos peninsulares como puente entre al-Andalus y toda la Europa medieval en lo que concierne a la astronomía y la construcción de astrolabios¹⁰. Las primeras traducciones del árabe al latín se realizaron en los condados catalanes de la Marca Hispánica a mediados del siglo X gracias a las relaciones culturales entre ese apéndice del Imperio Carolingio y un califato de Córdoba que vivía con al-Hakem II su máximo esplendor cultural. En los entornos del monasterio de Santa María de Ripoll y de la catedral de Barcelona se tradujeron del árabe al latín los referidos *Tratados del Astrolabio* además de realizarse en latón el primer astrolabio con sus inscripciones en latín, el denominado astrolabio *Destombes*¹¹. A partir de ese mismo siglo X se difundieron por Europa tanto los instrumentos como sus textos asociados¹².

El primer tratado del astrolabio escrito en castellano se elaboró en el *scriptorium* alfonsí, como una de las partes de su magna obra *Libro del Saber de Astrología*, que vio la luz en 1278 como una compilación de dieciséis tratados de los que once tienen en común el describir cómo eran y cómo se usaban una serie de instrumentos científicos

⁶ BORRELLI, Arianna (2008): p. 19; VILADRICH I GRAU, Mercè (1985): p. 27

⁷ GARCÍA FRANCO, Salvador (1945): p. 14; NEUGEBAUER, Otto (1949): p. 246

⁸ GUNTHER, Robert T. (1976): p. 59

⁹ VILADRICH I GRAU, Mercè (1992): p. 53. Han llegado a nuestros días en torno a 40 tratados sobre construcción y uso del astrolabio escritos en árabe entre los años 800 y 1500 en todo el territorio islámico incluido al-Andalus.

¹⁰ LINDBERG, David C. (1992): pp. 180-182.

¹¹ Es mucho lo publicado sobre este primer astrolabio con inscripciones en latín que inicia la historia de la astrolábica de los reinos cristianos europeos. Las actas del congreso monográfico que se celebró en Zaragoza en 1992 sobre este astrolabio están publicadas en *Physys: Rivista internazionale di storia della scienza*, nº 32 (1995).

¹² VERNET I GINÉS, Juan (1999): p. 155

relacionados con la astronomía y la medida del tiempo. La parte que describe el tipo de astrolabio que nos atañe, el astrolabio planisférico, es el *Libro del Astrolabio Llano* del que no se conoce el nombre, ni del autor del original en árabe, ni del traductor al castellano, aunque se atribuye la traducción al judío Rabbi Ishāq ben Sīd (Rabiçag de Toledo)¹³. Siendo los astrolabios planisféricos los que en mayor número nos han llegado, es relevante resaltar que este tratado alfonsí nos proporciona toda la nomenclatura en castellano de las partes del astrolabio que seguimos utilizando hoy. El libro no incluye ningún detalle sobre elementos decorativos del astrolabio, como no lo hace ningún otro de estos tratados.

Volviendo al tema concreto de la presencia de la cabeza y la cola de un dragón en las *arañas* de algunos astrolabios no islámicos, no son los *Tratados del Astrolabio* los que nos dan una respuesta puesto que, si bien recogen las posiciones de dichos punteros estelares, no detallan la forma que deben tener. Es preciso estudiar otro tipo de fuentes.

Empezando por el mundo islámico medieval, la fuente que permite identificar al dragón como parte del imaginario de esas culturas es la obra literaria *Libro de las Maravillas de las cosas creadas* (Kitab ajā'ib al-majlūqāt) de Zaqariya al-Qazwīnī (Persia, 1203-1283)¹⁴. En este texto se identifica al dragón como animal cósmico, más presente en los cielos que en la tierra y protector del hombre. Esa naturaleza cosmológica, aunque fantástica, hubiera podido justificar la inclusión de cabezas y colas de dragones en los astrolabios islámicos, pero lo cierto es que no es así, quizá porque la inclusión de un animal fantástico en un astrolabio podría haber minado la credibilidad de esos instrumentos al servicio del culto islámico. Adicionalmente, es muy escasa la presencia de este animal fantástico en las representaciones artísticas islámicas, conociéndose solo casos muy aislados en cerámica, bronce y miniaturas en libros, todos ellos realizados en territorio persa. No se conocen, hasta el momento, representaciones de dragones en piezas de arte andalusí, fatimí, mameluco o de cualquier zona del norte de África, pudiéndose concluir que la imagen de este animal fantástico no se difundió por el Islam occidental. Con estas restricciones geográficas, se comprende que no nos haya llegado ningún astrolabio islámico con punteros estelares en forma de dragón aunque no es descartable la posibilidad de que los hubiera, en escaso número, entre la producción astrolabista persa.

La justificación de la presencia de cabeza y cola de dragón en algunos de los astrolabios realizados en los reinos cristianos medievales europeos hay que buscarlas en los *Tratados de Astrología* de esa época. Hay que precisar que el término “astrología” en la Edad Media no tenía la acepción que tiene hoy¹⁵. La Astrología era la ciencia que estudiaba los astros, los cuerpos celestes y la relación entre ellos, desde los movimientos de los planetas, las mareas y los eclipses hasta la influencia de los astros sobre el ser humano puesto que se consideraba parte de ese universo concebido como un todo armónico. Es por

¹³ Es mucho lo publicado sobre el *Libro del Saber de Astrología* de Alfonso X. La primera edición en imprenta del manuscrito alfonsí se realizó en 1863 por Manuel Rico y Sinobas (la parte relativa al Astrolabio Llano está en el tomo II). Información concreta sobre el *Libro del Astrolabio Llano* en: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): pp. 213-228; SAMSÓ, Julio (1987): pp. 23-24; NORTH, John D. (1987): p. 43; POULLE, Emmanuel (1988): pp. 230-231.

¹⁴ COLLINET, Annabelle (2001): pp. 34-36, 39-40 y 58.

¹⁵ THORNDIKE, Lynn (1955): pp. 276-278. Hasta la formulación de la Ley de la Gravitación Universal por Isaac Newton en 1687 se consideraba que todos los fenómenos humanos, terrestres y celestes se gobernaban por las mismas leyes y por eso la distinción que hoy hacemos entre la astronomía, la astrología o incluso la medicina o la botánica no tenía sentido, todo estaba enlazado.

ello que los *Tratados de Astrología* cubren temas que hoy trata la astronomía, la cosmología, la meteorología, la cronometría y también lo que hoy llamamos astrología, es decir el levantamiento de horóscopos y las predicciones a través de ellos.

Los *Tratados de Astrología* medievales describen con detalle los eclipses de sol y luna por el gran temor que generaban estos fenómenos, y en ese contexto se denominan *cabeza y cola de dragón* a los nodos ascendente y descendente, respectivamente, de la órbita lunar; es decir a los puntos de intersección de dicha órbita con la del sol¹⁶. De tal manera, la cabeza y la cola de dragón identifican las coordenadas espacio-temporales en que pueden producirse los eclipses de sol y luna y se convierten en elementos identificativos de esos fenómenos astronómicos. La tradición mitológica explicaba los eclipses como un dragón o un demonio que se tragaba el sol o la luna durante un periodo de tiempo y ese puede ser el origen de dicha denominación.

Adicionalmente, los nodos ascendente y descendente de la luna, sobre todo el ascendente, son unos de los datos recogidos en los horóscopos y por ello vuelven a aparecer la cabeza y la cola de dragón en los capítulos dedicados a esos elementos, los horóscopos, esenciales para la predicción de eventos en base a las posiciones de los cuerpos celestes.

En conclusión, son las fuentes científico-literarias, en este caso los *Tratados de Astrología* elaborados en los reinos cristianos medievales, los que permiten explicar la presencia de la cabeza y la cola de dragón en las *arañas* de los astrolabios de ascendencia cristiana. Hay que resaltar que en ningún momento se menciona en estas fuentes el dragón como animal completo, solamente su cabeza y su cola que es exactamente lo que se incorpora a esas *arañas* de astrolabio como punteros estelares. Así, por ejemplo, el *Tratado de Astrología* atribuido a Enrique de Villena y fechado en torno a 1438 dedica un capítulo al dragón en el que se puede leer:

“... el entretejamiento que fazé amos a dos los ecçentricos son llamados cabeça e cola de drago. Ansi que el entretejamiento que comiença en oriente e por medio dia passa contra occidente e lieva el anden del firmamento e non el anden de las planetas, et es llamada cabeça de drago e el entretejamiento que comiença en ocçidente e passa por setentrion contra oriente es llamada cola de drago...”¹⁷ [Fig. 5].

El texto explica lo que son los nodos ascendente y descendente de la órbita lunar y los nombra como cabeza y cola de dragón.

No se encuentra ninguna referencia al astrolabio ni a ningún otro instrumento científico en estos *Tratados de Astrología* pero las fuentes documentales conservadas confirman el uso de astrolabios por los astrólogos que servían a los reyes en los reinos

¹⁶ SAMSÓ, Julio (1983): p. 44 La órbita lunar forma un ángulo de 5° con la eclíptica y las dos intersecciones de dichas trayectorias se llaman nodos lunares y están separados 180°. Los nodos lunares tienen gran importancia para los eclipses porque solo puede haber eclipse de sol cuando el sol y la luna se encuentran en el mismo nodo (eclipse total) o cerca de él (eclipse parcial). Hay eclipse de luna cuando el sol se encuentra en el nodo ascendente y la luna en el descendente o viceversa.

¹⁷ VERA, Francisco (1930): p. 46; CÁTEDRA, Pedro (ed.) (1983): p. 193; BNE, Ms. Res/2, fol. 31r., *Tratado de Astrología* atribuido a Enrique de Villena.
<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?jsessionid=2B2F072D22884DC060DD3AB954F84351?text=&field1val=%22Villena%2c+Enrique+de+Arag%c3%b3n%2c%22&showYearItems=&field1Op=AND&numfields=1&exact=on&textH=&advanced=true&field1=autor&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrev=10&pageNumber=1> (consultado 27/3/2015).

cristianos. Bien podían ser estos astrolabios dotados de puntero en forma de cabeza y cola de dragón identificativos de un promotor o usuario de esa naturaleza, dedicado a la predicción de eclipses o al levantamiento de horóscopos.

Extensión geográfica y cronológica

Durante el periodo medieval, se construyeron astrolabios en el mundo islámico desde al-Andalus, en el extremo occidental, hasta la India en el oriental y en el mundo cristiano en los reinos hispanos y en los reinos que ocuparon los territorios que hoy son Francia, Italia, Reino Unido, Alemania y Países Bajos.

De toda esa producción, que debió ser enorme, nos han llegado unos 300 astrolabios, la mitad islámicos y por tanto con sus inscripciones en árabe y la otra mitad de los reinos cristianos, con inscripciones en latín¹⁸. Hay un pequeño número de astrolabios con inscripciones en hebreo (mayoritariamente hispanos) y otros en sánscrito (construidos en la India). Los astrolabios islámicos están todos firmados y fechados¹⁹, pero los demás son anónimos, salvo raras excepciones.

Ya se ha indicado que no se incluyeron dragones en los astrolabios islámicos y por tanto hay que centrar la atención en el conjunto de casi 150 astrolabios con inscripciones en latín. De entre todos ellos, solo se han identificado hasta el momento cuatro que tengan cabeza y cola de dragón en su *araña*. En cuanto al arco cronológico se sitúan en los siglos XIV y XV. Dos de los astrolabios están fechados, uno en 1326 de posible taller inglés [Fig. 6] y otro en 1462 de posible taller italiano²⁰ [Fig. 7]. Los otros dos no están ni firmados ni datados por lo que no es posible asegurar el lugar exacto ni la fecha de construcción pero podrían ser hispanos del siglo XIV asociados a la Corona de Aragón [Figs. 1 y 4].

Soportes y técnicas

Todos los astrolabios son de forma circular con un sistema de suspensión en su parte superior. En cuanto a su tamaño, aunque hay excepciones (astrolabios muy pequeños, de 5 cm de diámetro o muy grandes, de 1 m de diámetro), su diámetro oscila entre los 10 cm y los 30 cm (excluido el sistema de suspensión) y su peso entre 200 gramos y 1,5 Kg. Son objetos para ser llevados en la mano y transportados con facilidad.

Aunque están documentados astrolabios de oro y plata, todos los astrolabios medievales que nos han llegado son de latón²¹, aleación de cobre y zinc con una característica fundamental que la hace atractiva para su uso en la fabricación de objetos decorativos: tiene un aspecto y brillo similar al del oro con un bajo precio. El latón se usó desde el siglo VI a.C. y se valoró por su maleabilidad y ductilidad que permite laminarlo muy fácilmente. Es resistente a la oxidación y a la corrosión por las aguas saladas, lo que

¹⁸ KING, David A. (2011).

¹⁹ MADDISON, Francis R. (1963): p. 24. Todos los astrolabios realizados en territorio islámico están firmados y fechados pues la profesión de *asturlabi* (astrolabista) estaba muy valorada y el autor se hacía responsable de la precisión del instrumento y de su uso correcto.

²⁰ KING David A. (2001).

²¹ Para un conocimiento de las técnicas metalúrgicas de elaboración del latón en la Edad Media ver DAY, Joan (1998).

ha facilitado la conservación de tantos astrolabios hasta nuestros días. Tiene un bajo coeficiente de dilatación, lo cual permite mantener la exactitud de las medidas del astrolabio en condiciones térmicas distintas y permite ser grabado con facilidad, algo necesario para asegurar la precisión de las líneas y escalas graduadas que lleva. Las técnicas de trabajo sobre metal que se usan en la fabricación de los astrolabios son fundición en molde, laminación por martillado, remachado, soldadura por martillado (piezas calientes cercanas al punto de fusión), soldadura con adición de metal, perforado, cincelado, grabado, incisión e incrustación.

Las cabezas y colas de dragón de los astrolabios medievales son por tanto de latón, de tamaños en torno a los 5 mm de longitud, 2 mm de anchura y 5 mm de espesor y trabajados mediante la incisión por buril y punzón.

Precedentes y temas afines

Hay evidencias arqueológicas de la existencia de instrumentos astronómicos de bronce similares a los astrolabios²² realizados en Grecia en el periodo helenístico que pudieron llegar a manos islámicas juntamente con los fundamentos teóricos indicados en el apartado de “Fuentes escritas”. Adicionalmente, en la ya citada obra de Ptolomeo *Planisphaerium*, se menciona un instrumento que lleva una *araña* con un mapa estelar por lo que se concluye que en Grecia se construían instrumentos similares a los astrolabios al menos desde el siglo II d.C.

Nos han llegado en torno a mil astrolabios contruidos entre los siglos VIII y XIX, mayoritariamente en territorios con cultura islámica pero también en la Europa cristiana y en Bizancio. De ellos, unos trescientos son del periodo medieval y en ese conjunto se integran los casi cincuenta astrolabios realizados en la Península Ibérica, más de la mitad en al-Andalus y el resto en los reinos cristianos hispanos entre los siglos X y XV.

La incorporación de punteros estelares zoomorfos a las *arañas* de los astrolabios se fecha en el siglo XI en el caso de al-Andalus con la incorporación de punteros en forma de ave. En el caso de los astrolabios realizados en reinos cristianos hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIII para encontrar un astrolabio con un puntero en forma de cabeza de gallo. Las cabezas y colas de dragón no aparecen hasta el siglo XIV en los astrolabios europeos y, como ya se ha indicado, en muy raras ocasiones.

Bibliografía

BORRELLI, Arianna (2008): *Aspects of the Astrolabe. 'Architectonica ratio' in tenth and eleventh century Europe*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

CÁTEDRA, Pedro (ed.) (1983): *Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena*. Humanitas, Barcelona.

COLLINET, Annabelle (2001): “Al-Qazwīnī et le genre littéraire des Merveilles”. En: *L'Etrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, catálogo de la exposición (París, 2001). Réunion des Musées Nationaux, París, pp. 34-58

²² Se trata del conocido como *Mecanismo de Antikythera* sobre el que hay abundante bibliografía. Ver FREETH, Tony (2006).

DAY, Joan (1998): "Brass and Zinc in Europe from the Middle Ages until the Mid-Nineteenth Century". En: *2000 Years of Zinc and Brass*. British Museum, Londres, pp. 133-158.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. Cátedra Alfonso X el Sabio – Universidad de Sevilla, El Puerto de Santa María.

FREETH, Tony y otros (2006): "Decoding the Antikythera Mechanism: Investigation of an Ancient Astronomical Calculator", *Nature*, vol. 444, nº 7119, pp. 587-591.

GARCÍA FRANCO, Salvador (1945): *Catálogo crítico de astrolabios existentes en España*. Instituto Histórico de la Marina, Madrid.

GUNTHER, Robert T. (1976): *The Astrolabes of the World. Vol. I*. Holland Press, Londres (1ª edición 1932: Oxford University Press, Oxford).

HARTNER, William (1964): "The principle and use of the astrolabe". En: *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present, Vol. VI, Part XII. The Arts of Metalwork*. Oxford University Press, Londres (1ª edición 1938-1939: Londres), pp. 2530-2554.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2014): "Astrolabios andalusíes e hispanos: de la precisión a la suntuosidad". En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*, nº especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 289-305.

Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48279/45179>

KING, David A. (1990): "Science in the service of religion: the case of Islam", *Impact of Science on Society*, nº 159, pp. 245-262.

KING, David A. (1994): "Astronomical instruments between East and West". En: HUNDSBISCHLER, Hemut (ed.): *Kommunikation zwischen Orient und Okzident. Alltag und Sachkultur*. Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena.

KING David A. (2001): "The Astrolabe depicted in the intarsia of the studiolo of Archduke Federico in Urbino". En: *The Science of the Dukedom of Urbino*. F. Vetrano, Urbino, pp. 101-139.

KING, David A. (2011): "An ordered list of European astrolabes to ca. 1500". En: *Astrolabes from Medieval Europe*, parte XII. Ashgate, Farnham, pp. 1-11.

LINDBERG, David C. (1992): *The Beginnings of Western Science*. The Chicago University Press, Chicago.

MADDISON, Francis R. (1963): "Early astronomical and mathematical instruments", *History of Science*, nº 2, pp. 17-50.

MARTÍ, Ramón; VILADRICH, Mercè (1983): "En torno a los tratados de uso del astrolabio hasta el s. XIII en al-Andalus, la Marca Hispánica y Castilla". En: VERNET, Juan (ed.): *Nuevos Estudios sobre Astronomía española en el siglo de Alfonso X*. Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, pp. 9-74.

MONTANER FRUTOS, Alberto (1995): *El señal del rey de Aragón: historia y significado*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

NEUGEBAUER, Otto (1949): "The early history of the Astrolabe", *Isis*, nº 40, pp. 240-256.

NORTH, John D. (1974): "The Astrolabe", *Scientific American*, nº 230, pp. 96-106.

NORTH, John D. (1987): "The Alfonsine books and some astrological techniques". En: COMES, Mercé; PUIG, Roser; SAMSÓ, Julio (eds): *De Astronomia Alphonsi Regis. Actas del Simposio sobre Astronomía Alfonsí celebrado en Berkeley, Agosto 1985*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 43-50.

POULLE, Emmanuel (1988): "L'astronomie et la datation des manuscrits Moyen Âge", *Scrittura e civiltà*, nº 12, pp. 225-238.

RICO Y SINOBAS, Manuel (1863): *Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X de Castilla*, Tomo II. Eusebio Aguado, Madrid (edición reimpressa en 2002 por el Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johan Wolfgang Goethe University in Frankfurt am Main, Germany).

SAMSÓ, Julio (1983): "Introducción al Tratado de Astrología". En: CÁTEDRA, Pedro (ed.): *Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena*. Humanitas, Barcelona, pp. 11-84.

SAMSÓ, Julio (1987): "Alfonso X and Arabic Astronomy". En: COMES, Mercé; PUIG, Roser; SAMSÓ, Julio (eds): *De Astronomia Alphonsi Regis. Actas del Simposio sobre Astronomía Alfonsí celebrado en Berkeley, Agosto 1985*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 23-38.

THORNDIKE, Lynn (1995): "The True Place of Astrology in the History of Science", *Isis*, nº 46, pp. 273-278.

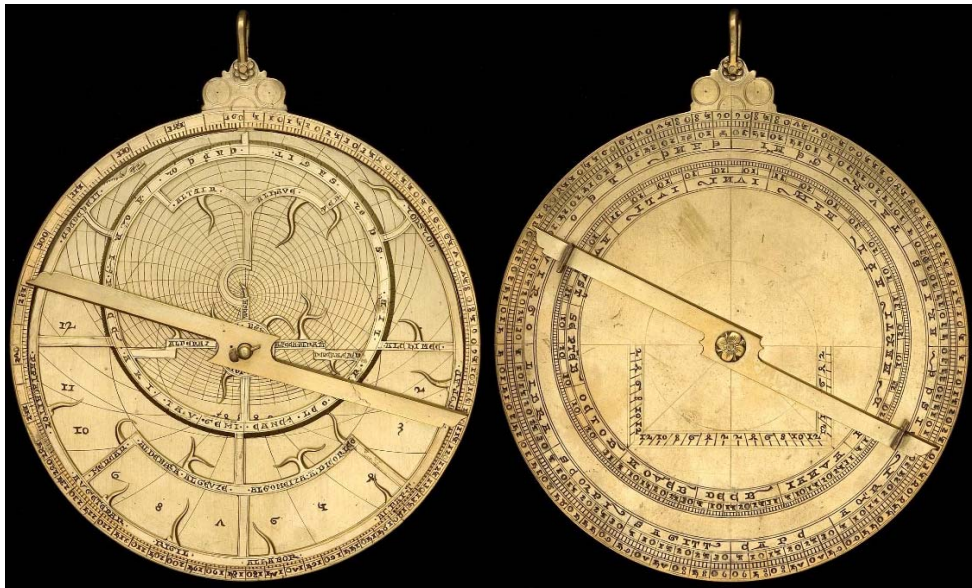
VERA, Francisco (1930): *El Tratado de Astrología del Marqués de Villena*. Imprenta de R. Velasco, Madrid.

VERNET I GINÉS, Juan (1999): *Lo que Europa debe al Islam de España*. El acantilado, Barcelona.

VILADRICH I GRAU, Mercè; MARTÍ, Ramón (1981): "En torno a los tratados hispánicos sobre construcción de astrolabios hasta el s. XIII". En: VERNET, Juan (ed.): *Textos y estudios sobre astronomía española en el s. XIII*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, pp.79-99.

VILADRICH I GRAU, Mercè (1985): "El astrolabio". En: *Instrumentos astronómicos en la España medieval y su influencia en Europa*, catálogo de la exposición (Santa Cruz de la Palma, 1985). Ministerio de Cultura, pp. 25-30.

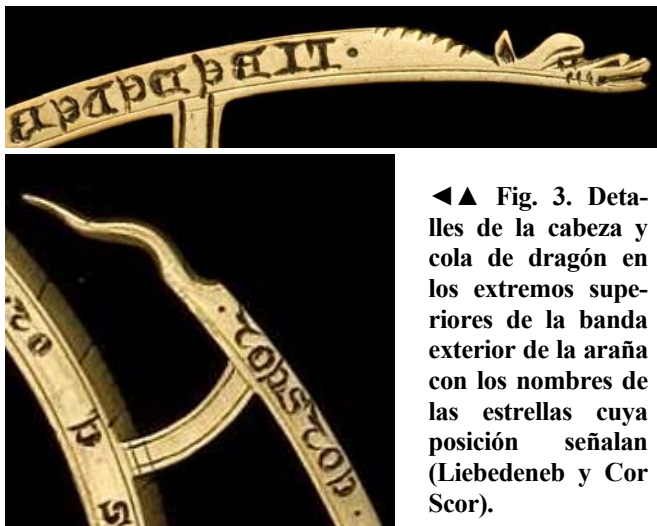
VILADRICH I GRAU, Mercè (1992): "Astrolabios andalusíes". En: *El legado científico andalusí*, catálogo de la exposición (Madrid, 1992). Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 53-65.



◀ Fig. 1. Astrolabio con inscripciones en latín. Reino cristiano europeo, siglos XIV-XV. Cabeza y cola de dragón en la araña. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (n° inv. 41468).

[Foto cortesía del Museo de la Historia de la Ciencia de Oxford]

▼ Fig. 2. Araña del astrolabio anterior.



◀▲ Fig. 3. Detalles de la cabeza y cola de dragón en los extremos superiores de la banda exterior de la araña con los nombres de las estrellas cuya posición señalan (Liebedeneb y Cor Scor).



Fig. 4. Astrolabio con inscripciones en latín. Reino cristiano europeo, siglos, XIV-XV. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (n° inv. 47615). Cabeza y cola de dragón en la araña. Frente (izquierda), dorso (centro) y marcado de la posición virtual del cuerpo del dragón en el círculo de Capricornio (derecha).

[Foto cortesía del Museo de la Historia de la Ciencia de Oxford]

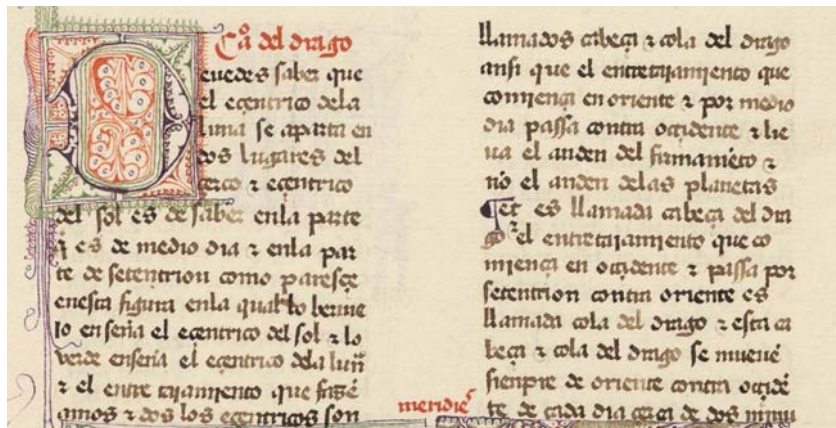


Fig. 5. Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena (Enrique de Aragón, señor de Iniesta), 1438-1439. Madrid, BNE, Ms. Res/2, fol. 31r, detalle.

[Foto cortesía de la Biblioteca Nacional de España]



Fig. 6. Astrolabio con inscripciones en latín. Probable taller inglés, 1326 (fechado en el dorso). Londres, Museo Británico (nº de inventario 1909,0617.1). Cabeza y cola de dragón en los extremos de la araña.

[Foto cortesía del Museo Británico]



Fig. 7. Copia a partir de fotografías del denominado “astrolabio de Urbino”. Posible taller italiano, 1462 (fechado en el dorso). Original robado en 1970 del Museo de Moulins en Ailler (Francia). Cabeza y cola de dragón en los extremos de la araña.

[Foto cortesía de M. Brunold]

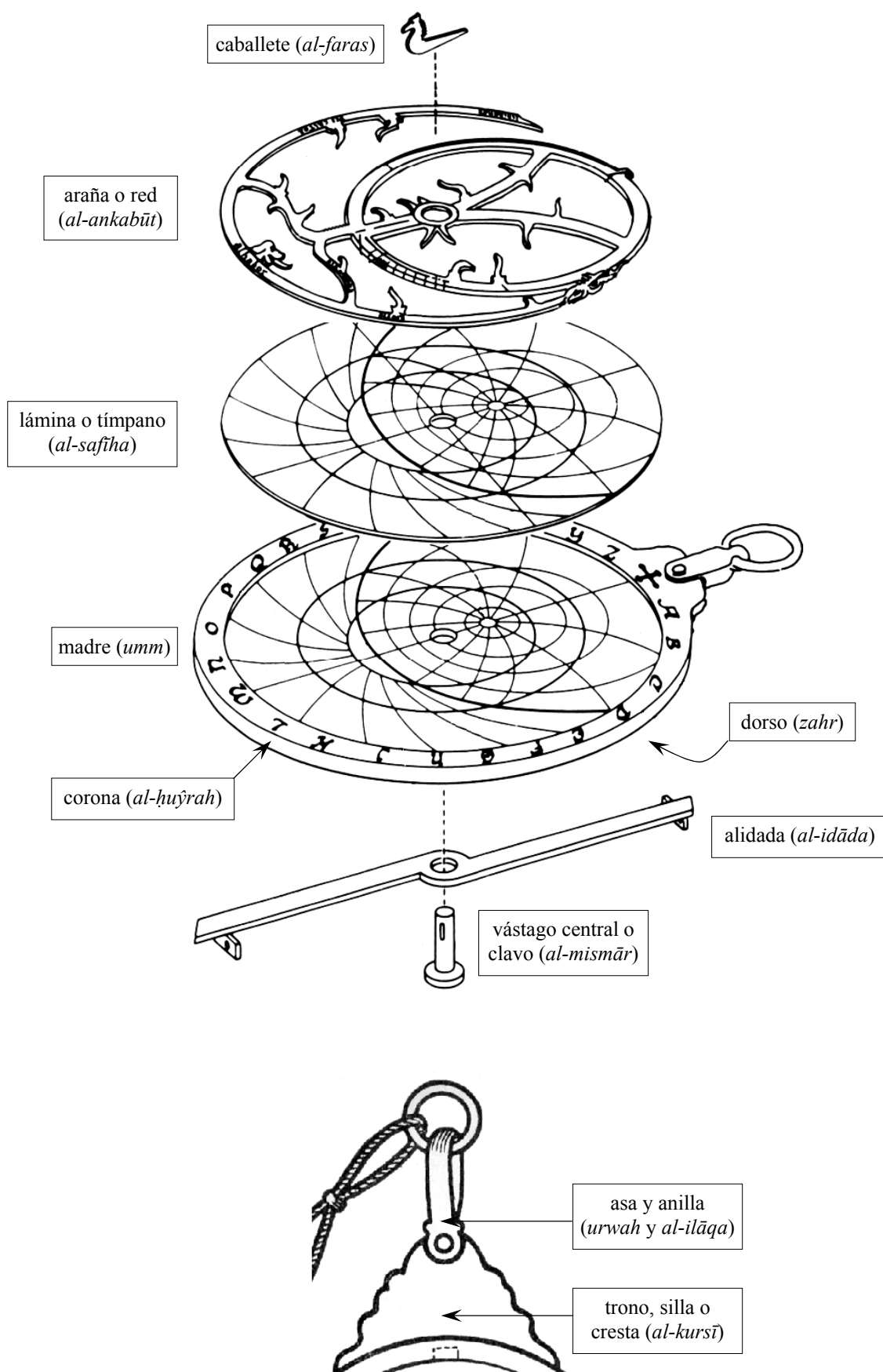


Fig. 8. Partes de un astrolabio con sus nombres en español y árabe

EL HALCÓN EN AL-ANDALUS

José Luis Díez GIMÉNEZ

Doctor en Geografía e Historia
Universidad Nacional de Educación a Distancia
iconografiaanimal@yahoo.es

Recibido: 28/3/2014

Aceptado: 12/4/2015

Resumen: En el repertorio iconográfico islámico aparece frecuentemente el halcón, que se podría confundir a veces con otras rapaces como el azor o el gavilán, con el mismo significado, cuyas imágenes se rastrean desde la época de las primeras dinastías sumerias, pasando por la Antigüedad clásica y por el Egipto antiguo donde representaba al dios Horus, era un atributo del dios Re, y un símbolo solar. Aparece a menudo en la iconografía de la caza con halcón, que era la actividad favorita de la nobleza musulmana, y también de la cristiana, pero además está presente en la literatura, en la poesía y en la toponimia del mundo islámico, incluido el andalusí. El halcón, símbolo de la cetrería, es además en el Islam símbolo del alma del *Muyahid* o Combatiente de Dios que, cuando muere, se eleva para posarse entre las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso, en presencia de la divinidad.

Palabras clave: Halcón; *Muyahid* o Combatiente de Dios; *Hom* o Árbol del Paraíso o de la Vida.

Abstract: In the iconographic Islamic repertoire falcons are commonly found, having frequently been confused with goshawk or sparrow-hawk, which can have the same meaning. These images have been traced from the times of the Sumer's first dynasties as well as in classic times and in Ancient Egypt where they represented the god Horus and they stand as an attribute of the god Re and a solar symbol. This animal often appears in the iconography of falconry hunting which was the Islamic nobility's favourite activity as well as in the Christian one. Additionally, falcons are found in literature, poetry and the Islamic world toponymy including al-Andalus. The falcon, as a symbol of the falconry hunting, is besides a symbol of the *Muyahid's* soul or the Soldier of God, the one who rises to settle in the branch of the Tree of Paradise, or Tree of Life, in presence of the divinity, when he dies.

Keywords: Falcon; *Muyahid* or Soldier of God; *Hom*, Tree of the Paradise or Tree of the Life.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El halcón se representa abundantemente en al-Andalus. En las artes suntuarias andalusíes encontramos principalmente temas asociados al jinete y a su caballo, pero también conocemos los motivos del “halcón cabalgando sobre el caballo sin jinete”. Parece razonable admitir que, muerto el *muyahid* o mártir por la fe islámica, el halcón sobre la montura simboliza el alma del guerrero.

En el mundo califal, en el periodo omeya, aparece el motivo del halcón sobre el caballo en la Yuba de Oña, Burgos, (929-939), cuyo contenido constituye un corpus fundamental y una referencia cronológica esencial para fijar la génesis de ciertos

elementos ornamentales y su uso en al-Andalus, como destacaron Casamar y Zozaya¹. Este tejido de seda, pieza única entre los tejidos califales, y antecedente del tejido de al-Muzaffar, nos muestra varias figuras del caballo con halcón: el halcón sobre la silla del caballo, estático, en tres ocasiones; en otra aparece con el halcón levantando el vuelo por encima del caballo, sin jinete en ambos casos.

Otro ejemplo andalusí de estilo oriental se halla en el Plato de Madinat Ilbira, del siglo X-XI, del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. En este caso el halcón sujeta las riendas del caballo con su pico. Soler Ferrer² observó que la figura del caballo cabalgado por un guerrero es frecuente en el mundo islámico oriental y en el andalusí, pero es mucho menos frecuente la del caballo cabalgado por un ave. Se conoce un ejemplo perteneciente a la Colección David de Copenhague: el plato iraní de Nishapur, del siglo X, en el que el caballo lleva un jinete, y un ave que se sitúa en los cuartos traseros de la montura. Esta investigadora pensaba que el caballo de Madinat Ilbira, del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, era, sin duda, andalusí con influencia persa, egipcia o quizás del mundo ibérico, por su naturalismo. Fresneda Padilla³ suponía que era mesopotámico, persa-sasánida o bizantino, y Valdés Fernández también pensaba en un origen sasánida⁴.

Cabría señalar aquí que el tema del halcón levantando el vuelo por encima de la silla del caballo se encuentra también en el forro de la tapa de una cajita de marfil del siglo XII, quizás siciliana, siendo posiblemente dicho forro un trozo de la propia Yuba de Oña, de 929-939. Esta cajita se guarda también en la Parroquia de Oña.

Asimismo conocemos la imagen de un caballo sin jinete, por encima del cual se ha representado el ala de un ave, en un plato del siglo X procedente de Madinat al-Zahra, del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, probablemente símbolo del halcón que sobrevuela el caballo.

La evolución de este motivo nos conduce a la representación del “halcón que se ha separado del caballo y se ha posado en las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso”, como lo vemos en un capitel amirí de mármol del siglo X del Museo Arqueológico Nacional de Madrid; en el Bote de Ziyad ibn Aflah, marfil de 970 del Victoria & Albert Museum de Londres; en el Bote de Davillier, marfil de 970 del Musée du Louvre; y en la cubierta de la Arqueta de Leyre, también de marfil, de 1004-1005, del Museo de Navarra en Pamplona.

El tema más repetido es, seguramente, el del “halconero a caballo que lleva el halcón sujeto a su muñeca”. Este motivo es, en el mundo musulmán, símbolo de la realeza y de las clases nobles, pero sugiere también un significado de mártir por la fe islámica.

En la tapa del Bote de al-Mugira, marfil de 968 del Musée du Louvre de París, se representa un halconero a caballo con su halcón en el antebrazo derecho. En un medallón del citado Bote de Ziyad ibn Aflah, se representa un halconero a caballo con el halcón en su muñeca derecha, seguido por un lebre l persiguiendo una liebre. El tema del jinete a

¹ CASAMAR, Manuel y ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1991).

² SOLER FERRER, María Paz (1992).

³ FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995).

⁴ VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (1995). Este último estudió la influencia del mundo abasí de Iraq sobre el mundo omeya cordobés, considerando que la cerámica verde y manganoso llega a al-Andalus pasando por Constantinopla, como lo demuestra el mosaico que cubre la fachada del mihrab y la cúpula de la Mezquita Mayor de Córdoba, realizada por un artesano bizantino durante el reinado de al-Hakam II.

caballo con halcón precedido por un lebel aparece también en el Sudario de San Lázaro de Autun, o Tejido de al-Muzzafar, de 1008, probablemente fabricado en Almería sobre un modelo sasánida, que se encuentra repartido entre la catedral de Autun (Francia), el Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge de París y el Musée des Tissus de Lyon. La Arqueta de Leyre muestra en su cubierta un jinete con el halcón en su muñeca izquierda y un lebel corriendo delante de él, y de nuevo en un tejido andalusí, la Casulla de Santo Tomás Becket de la catedral de Fermo (Italia), fechada en 1116-1117, se representa repetidamente el tema del halconero a caballo, llevando en su muñeca izquierda su ave rapaz.

De los siglos XII-XIII era una de las dos arquetas de taracea, hechas de marfil, metal y cobre dorado, que formaban pareja en la catedral de Tortosa (Tarragona), en la que se representaron, en dos tondos laterales de la cara delantera, dos halconeros a caballo. Desaparecida en la guerra civil española (1936-1939), podemos verla reproducida en la obra de Ferrandis⁵.

En pintura también encontramos el tema de cetrería. En las pinturas al fresco de la Casa del Partal de la Alhambra, de mediados del siglo XIV, se muestran jinetes al galope con halcones en sus antebrazos o volando veloces sobre sus cabezas. Del mismo modo se pueden contemplar aves rapaces en las pinturas sobre cuero del techo de la Sala de los Reyes de la Alhambra, aunque en este caso no aparecen los halconeros. Son de época próxima a las anteriores.

En al-Andalus también se representó el tema del “halconero a pie” en una pieza de ajedrez de marfil, posiblemente de rey, de época de al-Hakam II (961-976), procedente de la colección del Conde de las Almenas y conservada en el Dumbarton Oaks Museum de Washington. En ella vemos al cetrero de pie, vestido con larga túnica, con un halcón en su antebrazo izquierdo. El ajedrez formaba parte de la educación de todos los nobles, por lo tanto estas ricas piezas de marfil podrían considerarse como un símbolo de poder.

Un tema excepcional, del que conocemos una sola representación es el del “ataque al nido de halcones”. En el bote de marfil de al-Mugira, en uno de sus grandes medallones, vemos una curiosa escena en la que dos personajes adosados junto al *Hom* alcanzan dos nidos de halcón, en opinión de Martínez-Gros y Makariou⁶, mientras dos guepardos, animales con los que el Corán dice que está permitida la caza, acosan a dichos personajes. Estos autores explican que Abd al-Rahman I era apodado “*Sacre*” o Halcón de los Quraysh, y que el halcón es un símbolo omeya, mientras que el huevo (*baydá*), rico en significado, simboliza la ciudad de los califas, Córdoba. Como la conquista y la defensa de Córdoba eran difíciles, esto se representa en la imagen a través de la mordedura de los guepardos que acosan a los que pretenden conseguir los huevos de halcón, es decir a los enemigos de los califas omeyas y de su ciudad de Córdoba.

Existen también en el arte andalusí un grupo de ‘objetos que tienen forma de halcón’, otros con un halcón añadido, o bien algunos objetos sobre los cuales se ha representado un ave de presa.

En orfebrería se representa el motivo de nuestro estudio por ejemplo en un par de arracadas de oro que se guardan en el Museo de Mallorca; en cada pieza de los pendientes se pueden ver dos halcones adosados y uno de frente con las alas desplegadas. Zozaya

⁵ FERRANDIS TORRES, José (1928): ilustración XXIII.

⁶ MARTÍNEZ-GROS, Gabriel y MAKARIOU, Sophie (2000): p. 78.

señaló que estas aves son halcones junto al Árbol del Paraíso y cada pieza presenta una ornamentación de dos flores de loto orladas en los topes superiores, de donde sale la arracada y su bisagra⁷. En los bordes de la parte sólida, decorada con filigrana y granulado, se ha plasmado un cordón de la eternidad que encaja perfectamente con el significado de inmortalidad que tiene el loto. Zozaya nos recuerda que el loto es, entre los sufíes, “el múltiplo del 4, símbolo de la naturaleza, la suma de los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego)... es, en fin la suma de los cuatro ríos y los cuatro árboles del Paraíso”⁸. Estas arracadas son del siglo XII, de época almorávide o almohade. El halcón posado en las ramas del *Hom* solo puede simbolizar el alma del *muyahid*, como hemos visto repetidamente.

En el Museo de la Alhambra de Granada se expone un pebetero o quemador de perfumes de latón almorávide, del siglo XII, coronado por un halcón. Se trata de un objeto de la vida cotidiana, como también lo es un jarrito de bronce, quizá para guardar perfumes, hallado en Alcolea y conservado en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Posee cuerpo esférico y gollete largo y estrecho, y boca de tres orificios, que parece un halcón o gavián de pico corto y ojos calados. Puede ser del siglo XIII.

También podemos incluir en este grupo una jarra de cerámica del siglo XV, procedente de Málaga, que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), en cuya parte inferior se ve un ave de presa enfrentada a una serpiente, que nos puede recordar la leyenda de Plinio El Viejo, tema clásico de la lucha del águila con el ciervo, siendo este último sustituido por la serpiente, quizás por algún autor mozárabe. Se trata, esencialmente, de la lucha entre la divinidad, representada por el ave poderosa, y el mal, encarnado por la serpiente, motivo utilizado por las diferentes religiones desde la Antigüedad, y estudiado por Churruca⁹ y Cid Priego¹⁰, entre otros.

Viendo todos estos datos en conjunto, se puede afirmar que las formas de representación del halcón en las artes islámicas pueden ser naturalistas o abstractas, y sus significados pueden ser realistas o simbólicos. Sin querer ser categóricos, se podrían considerar cuatro grupos:

- Representaciones naturalistas con significados realistas: dentro de este grupo se podría mencionar a modo de ejemplo la figura de halcón que corona el pebetero o quemador de perfumes almorávide del Museo de La Alhambra, si bien podría hablarse de un naturalismo esquemático.
- Representaciones naturalistas con significados simbólicos: en este grupo se incluirían los halconeros a caballo con el halcón en una de sus muñecas, que simbolizan la realeza y las clases nobles, aunque no se debe olvidar que este tema también puede sugerir el luchador y mártir por la fe islámica; las imágenes del halcón sobre el caballo sin jinete, como los de la Yuba de Oña y el Plato de Madinat Ilbira, simbolizando al *muyahid*, como ya se ha explicado; y la pieza de marfil de ajedrez con el cetrero a pie, ya que el ajedrez formaba parte de la educación de todos los nobles musulmanes y, por tanto, se podría considerar un símbolo de poder.

⁷ ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1992).

⁸ ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2009; 2011).

⁹ CHURRUCA, Manuela (1939): pp. 59-62.

¹⁰ CID PRIEGO, Carlos (1990).

- Representaciones abstractas con significados realistas: en este grupo se podría poner como ejemplo la imagen de ave rapaz representada en la boca del jarrito de bronce de Alcolea del Museo de Córdoba.
- Representaciones abstractas con significados simbólicos: en este grupo nos serviría como ejemplo el par de arracadas de oro del Museo de Mallorca, con dos halcones adosados y uno de frente, y una ornamentación de flores de loto; aquí el loto es símbolo de inmortalidad y los halcones representan a los mártires por la fe islámica.

Hemos visto cómo la imagen del halconero a caballo, con el halcón en la muñeca, y a veces a la grupa de la montura, es claramente un símbolo de la nobleza. La variante del halconero a pie habría que identificarla más bien con los servidores de los nobles y de la realeza. Y éste es el significado que han señalado siempre la mayoría de los autores que han tratado el tema. Juez Juarros afirma:

“Todas las imágenes del caballero cetrero son, como veremos, indudablemente imágenes del poder soberano, especialmente los de época califal. Por su referencia a la caza, su ubicación destacada dentro de las obras del taller califal, la solemne rigidez de las figuras y su aislamiento en medallones de fondo vegetal o neutro, debemos considerarlas, en nuestra opinión, como imágenes impersonales del califa”¹¹.

Como estamos viendo, la cetrería se hacía a pie y a caballo, con el ave atada a la muñeca del cazador. Había técnicos especialistas para realizar esta tarea que resultaba ciertamente difícil. En la corte cordobesa, durante el califato omeya, existía un funcionario llamado *Sahib al-buyazira* (Gran Halconero) que dirigía las cacerías reales. En otros países del área islámica también existían expertos en cetrería con halcón o con lebreles o guepardos (*Amir-i Shikar* o *Amir al-Sayd*). Por todo ello las cacerías con halcón eran símbolo de la realeza.

Fuentes escritas y otras fuentes

En el mundo medieval islámico, indudablemente la fuente de mayor autoridad es el Corán, en el que se cita el halcón, aunque indirectamente, al menos dos veces:

“Hemos asignado a cada hombre su suerte. El día de la resurrección, le enseñaremos a su intención un escrito abierto” (Corán XVII, 13).

Este versículo se traduce literalmente del árabe: “Hemos pegado al cuello de cada hombre su ave” (*ta'ir*), ya que *ta'ir* significa ave, aunque metafóricamente tiene aquí el sentido de suerte, lo que le toca a cada uno, y esta se representa habitualmente en las obras de arte como un halcón¹².

Asimismo dice el Corán: “Comed lo que atrapen para vosotros los animales de presa que habéis adiestrado...” (Corán V, 4). Estos animales son, según Boubakeur, perros, lebreles, guepardos y halcones¹³.

Por otra parte, la cetrería fue tema recurrente de la literatura y poesía islámicas. Recordemos el *Kitab al-Bayzara* o Tratado del Arte de Volatería, que escribió en el siglo

¹¹ JUEZ JUARROS, Francisco (1997): p. 73.

¹² BOUBAKEUR, Cheikh Si Hamza (1995): p. 897.

¹³ Ibid., p. 376.

X el Gran Halconero del califa de la dinastía fatimí de Egipto al-Aziz bi-llah¹⁴. Esta obra describe detalladamente las técnicas de cetrería, así como las distintas aves utilizadas, sus técnicas de adiestramiento, sus enfermedades y los métodos de curación. Se citan las siguientes rapaces: halcón peregrino, halcón sacre, gavilán, águila y azor. Recordemos el poema de Abd al-Aziz ben al-Qabturnuh, secretario del rey Mutawakkil de Badajoz, pidiendo a su señor que le conceda un halcón:

“¡Oh rey, cuyos padres fueron altaneros y del más egregio rango!, Tú que adornaste mi cuello con el collar de tus favores, grandes como perlas y engarzados como las perlas en el hilo, adorna ahora mi mano con un halcón. Hónrame con uno de límpidas alas, cuyo plumaje se haya combado por el viento del Norte. ¡Con qué orgullo saldré con él al alba, jugando mi mano con el viento, para apresar lo libre con lo encadenado!”¹⁵.

Es muy probable que fueran los musulmanes los que introdujeran la cetrería en al-Andalus, siendo los califas omeyas muy aficionados a este tipo de caza, en opinión de Juez Juarros¹⁶.

Tanto las crónicas islámicas como las cristianas relatan que los musulmanes del reino de Granada sentían especial interés por la caza con halcón, llamada caza de altanería, pero también existía la caza de “puño bajo” o “bajo vuelo”. En las crónicas se citan diversas aves nobles, siguiendo a Molina Fajardo, rapaces como el halcón y el gerifalte, con los que se cazaba la garza y la grulla, pero también aves de bajo vuelo como el azor, el cernícalo, el gavilán y el alcotán para cazar perdices, liebres y conejos¹⁷.

La cetrería tenía connotaciones relacionadas con la nobleza y la interpretación de los sueños. Daneshvari refirió la creencia del escritor medieval al-Damiri (1405), que afirmaba que soñar con un halcón indicaba la victoria sobre el enemigo y la conquista de un reino. Así, el halcón significaba el poder del príncipe, y la muerte del halcón se interpretaba como la pérdida del reino y la muerte del príncipe¹⁸.

En la poesía andalusí está presente con frecuencia la caza con halcón, muy apreciada por los califas y por los reyes de taifas. Veamos algunos ejemplos de esta presencia citados por Pérès¹⁹:

Un día le presentaron a al-Mu’tamid, rey taifa de Sevilla del siglo XI, los halcones, y uno de sus poetas improvisó:

“En la caza, antes de ti, se seguía una costumbre tradicional, pero he aquí que tú la has cambiado de la manera más sorprendente: ¡tú sueltas los halcones (*buzat*), y cada vez que los sueltas les haces don de los pensamientos de los poetas!”.

Abu-l-Hasan Ibn al-Sid al-Batalyawasi, ulema andalusí de la época de los reinos de taifas y de los almorávides, 1052-1127, escribió los siguientes versos:

“La noche, cercada, hace volar su cuervo, y la aurora le persigue con su halcón gris (*bazi ashah*)”.

¹⁴ VIRÉ, François (trad.) (1965 y 1966).

¹⁵ GUARDIA PONS, Milagros (1982): p. 91.

¹⁶ JUEZ JUARROS, Francisco (1997).

¹⁷ MOLINA FAJARDO, Eduardo (1967): pp. 31-47.

¹⁸ DANESHVARI, Abbas (1986): p. 78.

¹⁹ PÉRÈS, Henri (1983): pp. 347-352.

Pérès relata que se cazaban con halcón gran variedad de aves del valle del Guadalquivir: grulla, urraca, avutarda, gallo de los brezos, faisán, perdiz, codorniz, paloma, rabilargo o arrendajo azul, y tórtola; y que las aves de presa eran el águila, el sacre, el halcón y el gerifalte. Pero el ave por excelencia era siempre el halcón. Se criaba en al-Andalus en los alrededores de Lisboa, en los Montes de Levante y en las Islas Baleares. En los relatos referidos al halcón destacan dos palabras persas, *sahim* y *dastaban*, por lo que Pérès piensa que la caza con halcón es de origen persa.

La cetrería ha dejado huellas en la toponimia de la Península Ibérica, como Calatañazor (Soria), o La Quinta-Llano del Halcón (Alhama de Almería). En al-Andalus había halcones de distintas características, siendo muy apreciado el halcón blanco. Los llamados *shudhaniq* eran especiales, según el Calendario de Córdoba (961), de la región de Valencia²⁰. Como se sabe, dicho calendario es un documento muy interesante de la vida del campo andalusí, de las tareas agrícolas, y de información sobre algunos animales entre los que se encuentra el halcón, de cuya reproducción demuestran un gran conocimiento los autores de dicho texto. Otra ciudad famosa por sus halcones era Niebla (halcón “nablí” o “lablí”).

Extensión geográfica y cronológica

La iconografía del halcón está presente en al-Andalus al menos desde los siglos IX o X hasta el final del dominio musulmán, en el siglo XV. Aunque la figuración animal, y por tanto la del halcón, descende sin duda durante el dominio de las dinastías africanas, de ortodoxia más severa, desde finales del siglo XI hasta mediados del XIV, podemos afirmar que nunca desapareció por completo.

En los ejemplos citados se puede observar que es en el periodo omeya (de 929/939-1031), cuando aparece la mayoría de los modelos de representación realista del halcón, como el halconero con el ave en su muñeca, sea a pie o a caballo, el halcón sobre el caballo, sin jinete, sea posado en el animal o sobre el caballo llevando las riendas con el pico, o elevándose por encima de la montura, o entre las ramas del *Hom*. Dichas representaciones son numerosas.

Estos modelos siguen apareciendo en la época de las dinastías bereberes almorávides, almohades y benimerines (siglos XII-XIV), aunque descenden en número y se esquematizan notablemente. Aquí vemos, por ejemplo, pebeteros de metal y joyas de oro, con representaciones de halcones.

En época nazarí (siglos XIII-XV), aumenta el número de ejemplares, y las representaciones vuelven a ser naturalistas. Abundan las escenas de caza, especialmente en pintura, con numerosos halconeros a caballo, con su halcón en la muñeca, o la rapaz persiguiendo a su presa.

En cuanto a la procedencia de las piezas, aunque no se pueda saber con exactitud, se intuye con bastante seguridad que son originarias de las capitales de los centros de poder de cada periodo histórico: Córdoba, Madinat al-Zahra, Madinat Ilbira, Sevilla, Granada y otras.

²⁰ LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1965): pp. 285-286.

Soportes y técnicas

La caza con halcón a caballo era una actividad de gran prestigio en todo el mundo islámico medieval. Galán y Galindo cita seis obras en la eboraria califal, tres en la egipcia y una en el sur de Italia. Además muestra su admiración por las magníficas pinturas sicilianas con jóvenes cazadores, algunos con largas trenzas, ricamente vestidos, llevando en una muñeca el halcón y en la mano contraria la pieza conseguida²¹.

El halcón se halla representado en el mundo medieval andalusí en muchos soportes y en variadas técnicas. Los tenemos en obras de cerámica (platos, fuentes o jarros); en bronce, como los porta-candiles y los platos de brasero; en tejidos, como la Yuba de Oña (Burgos) o el Sudario de San Lázaro de Autun; en azulejos; en marfil, como lo botes, las arquetas o las piezas de ajedrez; en madera; en joyería, como las arracadas o pendientes de oro; en pinturas al fresco, como las del Palacio del Partal de la Alhambra de Granada; y en pinturas sobre cuero, como las del techo de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones, también de la Alhambra.

Por último, recordemos que se han encontrado en al-Andalus obras de cristal de roca con imágenes del halcón, pero ha quedado demostrado que, sin duda, procedían del Egipto fatimí. Sabiendo que la mayor parte de los temas que se han descrito están destinados a la realeza y a las clases nobles, porque así consta en las dedicatorias halladas en muchas de las obras de arte, y comprobando además que estas representaciones se plasman en objetos y materiales suntuarios –como ricos paños de seda, joyas, maderas nobles, cristal de roca– o sobre las paredes y techos de los palacios, entre otros soportes de lujo, comprobamos la estrecha relación que existe entre la cetrería y las clases que detentan el poder.

Precedentes, transformaciones y proyección

El halcón aparecía en Asia occidental, en improntas de sellos encontrados en Susa, capital de Elam, desde el IV-III milenio hasta 639 a.C.²². En la Mesopotamia de los primeros milenios a.C. encontramos aves de presa en cilindros-sello sumerio-acadios, como en uno de los ejemplares conservados en el British Museum de Londres, de 2300-2200 a.C. Parece claro que estas piezas tienen un significado relacionado con la vida cotidiana.

También se representaba el halcón en el Egipto antiguo, como imagen del dios Horus²³. Y fue además un atributo del dios Re y un símbolo solar, como aparece, por ejemplo, en una pintura de la bóveda de la tumba de Sennodjem en Deir el-Medina, del siglo XIII a.C., en la que se representa el viaje en barca del dios del sol Re con cabeza de halcón y el disco solar sobre la cabeza.

En la Antigüedad la caza con halcón era una prerrogativa cinegética del patriciado romano, como queda patente en abundantes mosaicos, entre los que se pueden citar los conservados en el Museo del Bardo (Túnez). Probablemente la caza con halcón comenzaría en la India, en Persia y en Mesopotamia, y desde allí pasaría al Mediterráneo islámico, a al-Andalus y al mundo cristiano, constituyendo una de las principales actividades de los nobles en todas las épocas.

²¹ GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): pp. 292-295.

²² ROZANTAL, A. (1948): p. 37.

²³ “...Horus, el dios halcón que presidió el culto de Letópolis...”, cit. PIRENNE, Jacques (1963): t. I, p. 60.

La iconografía del halcón en las regiones orientales del Islam presenta indudables analogías, pero también algunas diferencias con la de al-Andalus. En el Egipto fatimí se representan, en ocasiones, halcones pareados y enfrentados, como los que hallamos en el pomo o tarro de cristal de roca (939-1010) del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

También podrían ser fatimíes una serie de portacandiles o lampadarios de bronce con halcones esquemáticos. Estas piezas fueron consideradas andalusíes con influencia oriental por algunos investigadores como Fresneda²⁴ y Akbarnia, opinión que rechazó rotundamente Zozaya, considerándolas orientales por las características de sus recursos arquitectónicos presentes también en toda una serie de piezas similares repartidas por diferentes países. Se han datado aproximadamente en el siglo X²⁵. Veamos tres ejemplos: el portacandiles de Ilbira del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada; el portacandiles del Museo de Copenhague y el portacandiles de la colección itinerante del Museo del Aga Khan.

Conocemos asimismo ejemplos del halconero a caballo, fatimíes del siglo XII, como es el caso del plato de cerámica de la Freer Gallery of Art de Washington. Y también motivos del jinete halconero en piezas del Egipto mameluco del siglo XIV. Sirvan de ejemplo el plato de brasero del Victoria & Albert Museum de Londres. Parece claro que el modelo de halconero a caballo es el más abundante en la iconografía del halcón en el Egipto medieval. Otros modelos son los halcones pareados y los halcones esquemáticos en obras de metal.

Citemos ahora algunos ejemplos iraníes: un plato de cerámica de Nishapur del Museo Islámico de Berlín (siglos IX-X), del Irán samaní, en el que se representa al cetrero que lleva el halcón a la grupa de la montura y la espada desenvainada en la mano izquierda; otro puede ser un cuenco de cerámica vidriada de Nishapur del siglo X, con el jinete con halcón a la grupa de su montura (Colección David, Copenhague); o un último ejemplo como el de un plato de cerámica, de Irán o Transoxiana, con el halconero a caballo con un halcón en brazo derecho, la espada desenvainada en la mano izquierda y un guepardo a su espalda (siglo X, Museo Islámico de Berlín). En estos ejemplos iraníes seguimos observando que el modelo de representación del halcón que más abunda es el del jinete halconero, aunque aparecen otras variantes como el jinete con la espada desenvainada, con el halcón o con el guepardo a la grupa de su montura, o bien con el halcón sobrevolando al halconero o el halcón cazando un conejo.

Y llegamos a la misma conclusión si repasamos la lista de piezas citadas por Ferrandis de toda el área mediterránea, desde el siglo XI al XV, en su mayoría obras de marfil: arquetas de la catedral de Veroli, del Musée de Cluny, de la catedral de Trento, de la iglesia de Fitero, del Museo de Laval, de la Colección Guidi, de la catedral de Halberstadt, y de la catedral de Palermo. Ferrandis cita también las imágenes del halcón que aparecen en Egipto en telas *ad falconarios*, en decoraciones de madera del palacio de los fatimíes (Maristán de Qalawn), en la iglesia copta de Sitta Barbara y en las cápsulas de plomo procedentes de Luxor del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín. En dichas piezas predominan los halconeros a caballo y, menos abundantes, los halconeros a pie²⁶.

²⁴ FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995).

²⁵ Díez Giménez, José Luis (2010): p. 219.

²⁶ FERRANDIS TORRES, José (1935): p. 55.

Además no olvidemos que esta iconografía estaba también presente en mosaicos romanos de Oriente, Europa y el norte de África, como en Madaba (Jordania), Argos (Grecia), Cartago, Musti y Kélibia (actual Túnez), Volubilis (Marruecos), o Piazza Armerina (Sicilia central). En los mosaicos de Argos, algunas de cuyas imágenes fueron reproducidas en el Calendario de Argos, tenemos ejemplos bizantinos muy interesantes de la iconografía del halcón que se pueden datar en el siglo VI. La cetrería era también en estas regiones una de las actividades preferidas de los *domini* propietarios de las *villae* y formaba parte de la educación de los jóvenes nobles. En dicho calendario se reproducen varias escenas: un cazador con el halcón sobre su brazo izquierdo, el halcón atacando a un pato, el cetrero con el halcón posado en el guante de su mano izquierda, mientras que un ayudante lleva los perros, y el halcón posado en el suelo con la cuerda suelta²⁷.

A su vez, Nadia Ali explica la iconografía del halcón y del halconero relacionándola con uno de los pasatiempos favoritos de la nobleza omeya siria y andalusí, pero recordándonos que también aparece el mismo tema en relieves de Qasr al-Hayr al-Gharbî, y asimismo en el calendario de Qusayr al 'Amra. Además, el motivo de los halconeros se encontraba ya en calendarios pre-islámicos de la Antigüedad tardía (Argos, siglo VI), o en el calendario de la iglesia de Elías, María y Soreg, de Gerasa (Jordania)²⁸.

Aunque parece claro el simbolismo religioso, fundamental e indiscutible en el mundo islámico, que venimos estudiando en este trabajo, dicho análisis se puede completar con algunos otros datos.

En este sentido recordemos la presencia de un ave o halcón iniciando el vuelo desde la silla del caballo, o sujetando las riendas del mismo con su pico, en otros ejemplos. Este caballo cabalgado por un ave, considerado como portador de la muerte y la vida, se repite muy a menudo en las artes decorativas/suntuarias islámicas, y fue un tema estudiado por diversos autores²⁹. Ya sabemos que el ave situada directamente sobre el caballo simboliza el alma del guerrero, mártir por la fe o *muyahid*. Cuando el ave se encuentra en la muñeca del caballero puede significar la caza de cetrería, actividad favorita de la nobleza islámica y cristiana, pero también simboliza al propio *muyahid*. Este simbolismo, que ya fue comentado, parece derivar de una cita coránica: “Hemos asignado a cada hombre su suerte...” (Corán XVII, 13). Esta cita dice literalmente en árabe: “Hemos pegado al cuello de cada hombre su ave”, y Boubakeur explica en sus notas que, en la Arabia preislámica, las aves eran objeto de culto y se obtenían augurios de su canto y de su vuelo, pero también se usaban como símbolos, y el cuello de cada hombre simbolizaba la responsabilidad³⁰.

Además los halcones se relacionan con la inmortalidad, como representación, en el Corán, del alma que mora en el Paraíso, y, por otra parte, el halcón es un ave con la que está permitida la caza en el Islam, siempre que se invoque el nombre de Dios³¹.

²⁷ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (1994-1995).

²⁸ ALI, Nadia (2012).

²⁹ TORRES BALBÁS, Leopoldo (1965); CASAMAR, Manuel y ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1991); SOLER FERRER, María Paz (1992); FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995); PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): p. 83; VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (1995); PARTEARROYO LACABA, Cristina (2003); ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2001; 2002).

³⁰ BOUBAKEUR, Cheick Si Hamza (1995): p. 376.

³¹ FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995).

Todo ello es una evidente alusión al alma del *muyahid* o mártir por la fe, cuando inicia su ascensión hacia el Árbol de la Vida. La idea del mártir por la fe llegó al parecer a al-Andalus por influjo fatimí, siendo la *yihad* una lucha interior contra la infidelidad religiosa. Si el combatiente sale victorioso, su alma en forma de halcón va al Paraíso, representado por elementos vegetales, donde se une a las demás almas elegidas.

A los conceptos simbólicos del caballo y del halcón se une el del jinete. Por ello, según Zozaya, hay tres situaciones o vuelos del halcón: en la muñeca del guerrero, como se representa en el tejido de al-Muzzafar; cabalgando sobre el caballo, como lo vemos en el plato de Madinat Ilbira; y volando por encima del caballo, como se representa en la Yuba de Oña. El caballo es un portador de la muerte y de la vida, significa nobleza, y ennoblece a quien lo cabalga. El jinete, aludiendo al Corán, lleva junto a su nuca un halcón, es decir, el alma que volará al Árbol del Paraíso donde contemplará a Dios³²

Zozaya hace una lectura secuencial repasando los temas desde el ataífor del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, procedente de Madinat Ilbira, las arquetas de marfil del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y la de Silos del Museo de Burgos, hasta las cerámicas “Minai” o las piezas nazaríes de reflejo dorado, como la del Musée du Louvre, la de la Colección Gulbenkian de Lisboa, la del Victoria & Albert Museum de Londres o la del Ashmolean oxoniense. En este recorrido se puede seguir al ave desde el momento en que está en el brazo del halconero, pasando por aquel en que cabalga sola al morir el jinete o cuando levanta el vuelo para dirigirse al *Hom*, hasta que vemos el halcón posado entre las ramas del Árbol del Paraíso con el resto de las aves-almas de los creyentes musulmanes. Se trata del alma del mártir por la fe, aunque estos martirios no siempre tienen que ser reales, con la muerte del guerrero, sino que podrían ser referencia de una categoría moral en defensa del Islam³³.

Zozaya considera al halcón un animal volador por esencia, que llega felizmente al Árbol del Paraíso: “Llega, pues, a la culminación del proceso de muerte y transfiguración del cuerpo (del luchador), que muere como algo perecedero, material, y que es transformado en un ave, como alma voladora que es, hacia la visión beatífica de Dios”³⁴.

Esta lectura secuencial del tema del halcón, que describió Zozaya, parece más que suficiente para defender el simbolismo de esta rapaz como alma del *Muyahid* que alcanza el Árbol del Paraíso. No obstante, otro autor que ha estudiado este tema con interés, Galán y Galindo, afirma que no comparte plenamente la explicación de Zozaya, al considerar que la ausencia del halconero y la presencia única del ave sobre el caballo podría ser una omisión del jinete intencionada, una ausencia del hombre y su sustitución por el ave, que asume su papel, como consecuencia de una interpretación religiosa; o bien que se trate de una manera de interpretar el pasaje coránico en el sentido de que el azar (el ave) dirige la vida sin que sea necesaria la intervención del hombre; o quizás una convención artística para simplificar el asunto dándolo por sobreentendido³⁵. Parece que es mucho más evidente el simbolismo que lo relaciona con las almas de los *muyahidum*.

Por otra parte, sin pretender ser categórico, podríamos admitir que, en el mundo islámico, las representaciones zoomorfas tienen, en general, una carga simbólica, y que no

³² ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2002).

³³ DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010): pp. 215-226.

³⁴ ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2013): p. 460.

³⁵ GALÁN y GALINDO, Ángel (2005): pp. 292-295.

son meros motivos copiados sin conocimiento de su significado. Parece bastante claro que en el mundo islámico y, por tanto, en el andalusí, el contexto en el que se encuentran las imágenes es sufí, aunque no lo sean las imágenes por sí mismas, y que todo se refiere a la sumisión a Dios.

Parece oportuno preguntarse si existe alguna influencia de la iconografía islámica del halconero en la iconografía cristiana del mismo tema. Se podría decir que los tipos de halconeros son similares en ambos casos, apareciendo el jinete a veces solo en su caballo con el halcón en su muñeca, y en otros casos, en escenas de caza, acompañado de los perros, con su séquito de acompañantes, o persiguiendo sus presas. En alguna ocasión con la espada desenvainada, o con un guepardo a la grupa de la montura.

Milagros Guardia considera que el modelo del halconero procede del Irán sasánida, opinión generalmente aceptada, aunque posteriormente sería modificado por los musulmanes y por los bizantinos. Piensa que, a su vez, los modelos islámicos pudieron copiarse tanto en el norte de la Península Ibérica como en parte de Europa, sobre todo en Francia, ya que en todos estos lugares se guardaban objetos suntuarios musulmanes en museos y catedrales, probándose así una evidente “inspiración en modelos musulmanes en época románica”. Dicha autora afirma, por ejemplo, que el halconero de las pinturas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria) está prácticamente calcado de las imágenes de los marfiles andalusíes, si se consideran los motivos formales, la vestimenta, etc., defendiendo esta investigadora que toda la pintura de dicha ermita es románica y no mozárabe, opinión discutida entre los especialistas. Guardia supone que las pinturas de los dos ciclos de San Baudelio, bajas y altas, son contemporáneas, románicas³⁶. De la misma opinión, con distintos matices, es Joan Sureda, que las relaciona con las pinturas de Santa María de Tahull, datándolas hacia 1125. Otros autores, como Chandler R. Post (1930), Walter W. Spencer Cook y Josep Gudiol (1950 y 1980) piensan lo contrario, destacando el espíritu musulmán del “Maestro de San Baudel”. José Camón (1958) y Jacques Fontaine (1973) se refieren a las pinturas bajas como mozárabes. Juan Zozaya (1976) considera que las pinturas bajas de San Baudelio, y por tanto el halconero, presentan un evidente paralelismo con el arte califal omeya. Asimismo Jerrilyn D. Dodds (1993) relaciona estas pinturas con la cultura andalusí (Carbonell)³⁷.

Zozaya describió este halconero que viste unos ropajes similares a los del Beato de Gerona (975), cuyo caballo presenta un ataharre liso y parecido al del marfil del Cabinet des médailles de la BnF de París (970), bocado, y rienda doble anudada, como en la pyxis del Louvre de 980. Todo indica un claro estilo andalusí, opinión aceptada por muchos estudiosos del tema, ya que parece obvio que las pinturas bajas de San Baudelio fueron realizadas por artesanos mozárabes, cristianos totalmente arabizados³⁸.

Seidel estudió las similitudes existentes entre las sociedades cristiana y musulmana de los siglos X-XIII, considerando que las cruzadas cristianas significaron, al igual que la *yihad* islámica, una lucha contra la infidelidad religiosa. Señaló que en Aquitania fue donde los caballeros cristianos se asemejaron más a los andalusíes, sus más próximos contrincantes, y que en ambos territorios eran habituales las ansias de martirio y autoglorificación entre las clases nobles emergentes. En el oeste de Francia, en la segunda

³⁶ GUARDIA PONS, Milagros (1982): pp. 138-141.

³⁷ CARBONELL ESTELLER, Eduard (2006).

³⁸ ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1976).

mitad del siglo XII, se desarrollaron programas de ornamentación de las superficies de iglesias, en fachadas, puertas, arcos, columnas, capiteles, frisos, cúpulas, sagrarios, relicarios, etc., para perpetuar la memoria de los caballeros defensores de la fe y, en muchos casos, mártires por la misma. Algo similar a lo representado por los musulmanes de Irán, Siria, Egipto o al-Andalus en sus marfiles, mármoles, cerámicas, sedas, metal o cristal de roca, mostrándonos en ambos casos su vida diaria, su estatus social y sus gestas guerreras en defensa de sus respectivas religiones. En estas artes suntuarias se representaron jinetes elegantemente vestidos, guerreros, cazadores, músicos, bailarinas y también halconeros³⁹.

Las imágenes que cubrían profusamente los objetos de lujo, de Bizancio y del mundo islámico, incluido al-Andalus, se distribuyeron profusamente por la Europa cristiana a través de las rutas comerciales, desarrollándose una verdadera iconografía del poder, donde el halconero ocupa un puesto importante. Seidel afirma que las escenas de caza del arte islámico nos muestran no solamente la imagen de placer y pasatiempo de las clases nobles, sino que representan o recuerdan también una de las recompensas de la vida futura, y sugieren otro nivel de similitud en las representaciones iconográficas de Oriente y Occidente.

Es evidente que los temas figurativos son una imposición de los mismos al pueblo llano por parte de los poderosos. Por ejemplo, Dios ordena la vida de los hombres como el tañedor de laúd toca su instrumento, que sería la vida humana. De esta forma el príncipe, que tiene la autoridad en representación de la divinidad, decide imponer este motivo iconográfico para mostrar que él detenta el poder.

Los temas medievales que se han estudiado hasta aquí, que fueron transformaciones de los mismos temas que ya existían en la Antigüedad, han continuado proyectándose en la Edad Moderna y en la Contemporánea, manteniendo unas características iconográficas similares.

Es interesante resaltar que los simbolismos islámicos estudiados en estas páginas, que reflejan repetidamente los textos coránicos, la Sunna o Tradiciones del Profeta, la pintura, la literatura y la poesía islámicas, se han mantenido sin apenas cambios en todas las épocas y lugares, y persisten en la actualidad porque la doctrina está perfectamente vigente en todo tiempo y, como señala Cortés en su traducción del Corán, nunca se ha hecho una crítica textual del mismo, como sí se ha hecho, por ejemplo, de la Biblia, porque los musulmanes consideran perfecta la transmisión que se ha hecho siempre del Corán, ya que Dios ha prometido velar por su conservación: “Somos nosotros quienes hemos revelado la amonestación y somos nosotros sus custodios” (Corán XV, 9)⁴⁰.

Temas afines

El halcón es el ave de presa por excelencia para la cetrería, aunque otras aves pueden ser también tema de estudio por su empleo para la caza de volatería. Se utilizan aves nobles como el halcón y el gerifalte; y otras de bajo vuelo como azores, cernícalos, gavilanes y alcotanes. Todas estas rapaces se podrían confundir en la iconografía, pero evidentemente el halcón es la más utilizada y, quizás a continuación, estarían el gerifalte, el azor y el gavián. A partir del siglo XIII es posible diferenciar iconográficamente el

³⁹ SEIDEL, Linda (1981): pp. 74-82.

⁴⁰ CORTÉS Julio (2007): pp. 33-34.

halcón de otras aves rapaces menores, ya que en el tratado de cetrería de Federico II Hohenstaufen, emperador de los romanos (*De arte venandi cum avibus*), aparecen los guantes del halconero, las pihuelas o correas que sujetan el pie del halcón a dicho guante, y la caperuza del halcón. Estas tres prendas, guantes, pihuelas y caperuza, aparecen solamente en la iconografía del halcón, y no se representan en el resto de rapaces de bajo vuelo⁴¹.

Selección de obras

- Cilindros-sello de Susa (Irán) con representaciones de halcones de perfil, con las alas extendidas sobre el dorso y junto a vasos, o con las garras abiertas junto a leones y toros, c. 3000 a.C.
- Cilindro-sello sumerio con ave de presa junto a dioses y héroes (Shamash, Ishtar, Gilgamesh, Enki, Isimud), 2300-2200 a. C. Impronta conservada en The British Museum, Londres.
- Dios halcón Horus. Templo de Edfu (Egipto), 237-71 a.C.
- Pinturas de la tumba de Sennodjen, Deir el-Medina (Egipto), siglo XIII a.C. El dios solar Re con cabeza de halcón y, sobre ella, el disco solar, en su viaje diario nocturno por el inframundo.
- Mosaicos cinegéticos bizantinos de la Villa del Halconero de Argos, Peloponeso (Grecia), siglo VI.
- Bote de al-Mugira, 968, marfil califal. Escena de ataque a un nido de halcones en un medallón del cuerpo del bote; jinete halconero con el ave sobre su muñeca derecha en un medallón de la tapa. París, Musée du Louvre, inv. OA 4068.
- Arqueta de Leyre, 1004-1005, marfil. Halconero a caballo con el halcón en la muñeca en un medallón de la tapa; halcones o almas de los *muyahidum* en el Árbol del Paraíso en las esquinas de la cubierta. Pamplona, Museo de Navarra.
- Tejido de al-Muzzafar o Sudario de San Lázaro de Autun, ¿Almería?, 1008, seda. París, Musée de Cluny.
- Plato de Madinat Ilbira, siglo X-XI, cerámica andalusí. Halcón sujetando con el pico las riendas del caballo sin jinete. Granada, Museo Arqueológico y Etnológico.
- Yuba de Oña, 929-939, seda andalusí. Halcón posado sobre el caballo sin jinete y halcón sobrevolando el caballo sin jinete. Oña (Burgos, España), Colegiata-Parroquia.
- Capitel amirí procedente de la Casa Solariega del Gran Capitán, siglo X, mármol. Halcón posado entre las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 52118.
- Bote de Ziyad ibn Aflah, 970, marfil califal. Halcones entre las ramas del *Hom* en la tapa. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 368-1880.

⁴¹ GUARDIA PONS, Milagros (1982): p. 140.

- Bote de la Colección Davillier, 970, marfil califal. Halcones en el Árbol del Paraíso. París, Musée du Louvre, inv. OA 2774.
- Arqueta desaparecida de taracea, marfil y cobre de la catedral de Tortosa (Tarragona, España), siglo XII. Halconeros a caballo.
- Par de arracadas de oro almohades o almorávides, siglo XII, con decoración de halcones. Palma de Mallorca, Museo de Mallorca.
- Pebetero o incensario almorávide de latón con halcón esquemático, siglo XII. Granada, Museo de La Alhambra.
- Pinturas murales nazaríes de la Casa del Partal, siglo XIV. Halconeros a caballo. Granada, La Alhambra.
- Bote de kohl fatimí de cristal de roca decorado con dos halcones, Egipto, 939-1010. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 62317.
- Plato de cerámica de Nishapur (Irán), siglos IX-X. Halconero a caballo con espada desenvainada y guepardo a la grupa. Palacio de Tepe Madrasah, Jurasán, Irán Oriental.
- Tapiz de Bayeux, c. 1070, lienzo bordado. Jinetes halconeros. Bayeux (Francia), Musée de la Tapiserie de Bayeux.
- Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga (Soria, España), c. 1129-1134. Jinete halconero. Cincinnati (EE.UU.), Cincinnati Art Museum.

Bibliografía

ALI, Nadia (2012): “Pour une étude globale de l’iconographie des omeyyades de Syrie et d’Espagne (VIII-XIe): le cas de calendriers et des thèmes agricoles”. En: MOMPLET MÍGUEZ, Antonio E.; MORENO MARTÍN, Francisco J.; SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (eds.): *711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus*, nº especial (II) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, pp. 9-26. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41559/39634>

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (1994-1995): “Mosaicos romanos con aves rapaces (halcones en escenas de cacería y águilas en escenas simbólicas) y con la caza de la perdiz”, *Anas*, nº 7-8, pp. 107-116.
Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1c2b4>

BOUBAKEUR, Cheikh Si Hamza (trad. y coment.) (1995): *Le Coran*. Maisonneuve et Larose, París.

CARBONELL ESTELLER, Eduard (2006): “Pinturas murales de San Baudelio de Casillas de Berlanga (Soria)”. En: *Enciclopedia online. Museo Nacional del Prado*. Disponible en línea: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/pinturas-murales-de-san-baudelio-de-casillas-de-berlanga-soria-anonimo-espanol/>

CASAMAR, Manuel; ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1991): “Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Oña (Burgos)”, *Boletín de Arqueología Medieval*, nº 5, pp. 39-60.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2000): *Dictionnaire des Symboles*. Robert Laffont – Jupiter, París.
- CHURRUCA, Manuela (1939): *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*. Espasa Calpe, Madrid.
- CID PRIEGO, Carlos (1990): “La miniatura del águila y la serpiente en los ‘Beatos’”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LXVI, pp. 335-350. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2689336.pdf>
- CORTÉS, Julio (ed., trad. y not.) (2007): *El Corán*. Herder, Barcelona.
- DANESHVARI, Abbas (1986): *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah*. Oxford University Press, Oxford.
- DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010): *Las representaciones animales en el arte hispanomusulmán*, tesis doctoral inédita (Universidad Nacional de Educación a Distancia).
- EGGEBRECHT, Erne (1984): *El Antiguo Egipto*. Plaza y Janés, Barcelona.
- FERRANDIS TORRES, José (1928): *Marfiles y azabaches españoles*. Labor, Barcelona.
- FERRANDIS TORRES, José (1935): *Marfiles árabes de Occidente*. Imprenta de Estanislao Maestre, Madrid, tomo I.
- FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995): “Ataífor del caballo”. En: *Arte islámico en Granada*, catálogo de la exposición (Granada, 1995). Comares, Granada, pp. 238-239.
- FRESNEDA PADILLA, Eduardo (2001): “Zafa con caballo”. En: *El esplendor de los omeyas cordobeses*, catálogo de la exposición (Madinat al-Zahra, 2001). Junta de Andalucía – El Legado Andalusi, Granada, p. 175.
- GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): *Marfiles medievales del Islam*. Cajasur, Córdoba, vol. I.
- GUARDIA PONS, Milagros (1982): *Las pinturas bajas de San Baudelio*. Diputación Provincial de Soria, Soria.
- JUEZ JUARROS, Francisco (1997): “La cetrería en la iconografía andalusí”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 67-86. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110067A/31559>
- LEGRAIN, Léon (1921): *Mémoires de la Mission Archéologique de Perse. Tome XVI. Mission en Susiane*. Ernest Leroux, París.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1965): *La España musulmana (711-1031). Instituciones, sociedad y cultura*, t. V de *Historia de España*. Espasa Calpe, Madrid (2ª ed.).
- MARTÍNEZ-GROSS, Gabriel; MAKARIOU, Sophie (2000): “Arte y política en al-Andalus, siglo X-XI”. En: *Las Andalucías, de Damasco a Córdoba*, catálogo de la exposición (París, 2000-2001). Hazan, París – Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 72-79.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1967): “Caza en el recinto de La Alhambra”, *Cuadernos de La Alhambra*, vol. 3, pp. 31-53. Disponible en línea: <http://alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/5945>

PARTEARROYO LACABA, Cristina (2000): “Cajita de marfil”. En: *Dos milenios en la historia de España. Año 1000, año 2000*, catálogo de la exposición. España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 254-257.

PÉRÈS, Henri (1993): *Esplendor de al-Andalus*. Hiperión, Madrid.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Lunwerg, Barcelona.

PIRENNE, Jacques (1963): *Historia de la civilización del Antiguo Egipto*. Éxito, Barcelona.

ROZANTAL, A. (1948): *Arts Antiques de l'Asie Occidentale à partir de du IV millénaire avant J.C. et les origines des motifs de la céramique islamique archaïque*. G. Mattieu, Niza.

SEIDEL, Linda (1981): *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*. The University of Chicago Press, Chicago – Londres.

SOLER FERRER, María Paz (1992): “Zafa con caballo”. En: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York – El Viso, Madrid, pp. 234-235.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (1995): “Jarro de las liebres”. En: *Arte islámico en Granada*, catálogo de la exposición (Granada, 1995). Comares, Granada, pp. 240-243.

VIRÉ, François (trad.) (1965 y 1966): “Le traité de l’art de volerie (*Kitab al-Bayzara*), redigé en 385/995 par le Grand-Fauconier du calife fatimide al-‘Aziz Billah”, *Arabica*, t. XII, pp. 1-26, 113-119 y 262-296; t. XIII, pp. 39-76.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1976): “Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga”, *Cuadernos de La Alhambra*, nº 12, pp. 307-338. Disponible en línea: <http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/14090>

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1992): “Par de arracadas con pájaros”. En: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York – El Viso, Madrid, pp. 300-301.

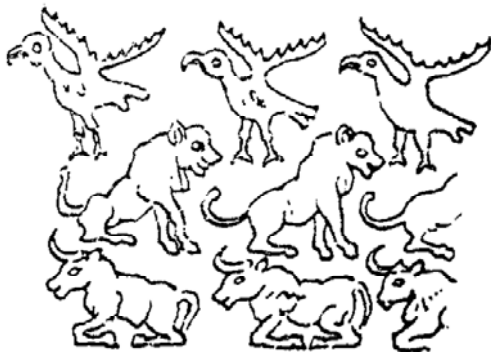
ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2001): “Pixis con tejido”. En: *El esplendor de los omeyas cordobeses*, catálogo de la exposición (Madinat al-Zahra, 2001). Junta de Andalucía – El Legado Andalusi, Granada.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2002): “Iconografía califal”. En: PINO, José Luis del (coord.): *Al-Andalus Omeya*. Fundación Prasa, Córdoba, pp. 119-142.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2009): “Evolución iconográfica de unos temas ornamentales andalusíes”. En: *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo*. Asociación Española de Arqueología Medieval, Ciudad Real, t. I, pp. 299-312.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2011): “Símbolos”. En: *Os signos do quotidiano. Gestos, marcas e símbolos no Al-Andalus*, catálogo de la exposición. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola, pp. 11-21.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2013): “Muerte y transfiguración en la cerámica islámica”. En: GELICHI, Sauro (ed.): *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo*. All’Insegna del Giglio, Venecia, pp. 455-460.



Halcones con leones y toros. Impronta de cilindro-sello de Susa (Irán), c. 3000 a.C.

[Foto: LEGRAIN, Léon (1921): lám. XI, f. 190]



Ave de presa junto a dioses y héroes (Shamash, Ishtar, Gilgamesh, Enki, Isimud). Impronta de cilindro-sello sumerio, 2300-2200 a.C. Londres, The British Museum.

<http://4.bp.blogspot.com/-pBGjrYs1VBw/UXhfqRI9HJI/AAAAAAAAACog/tZQC1eP6Lbk/s1600/Sello.jpg> [captura 6/7/2014]

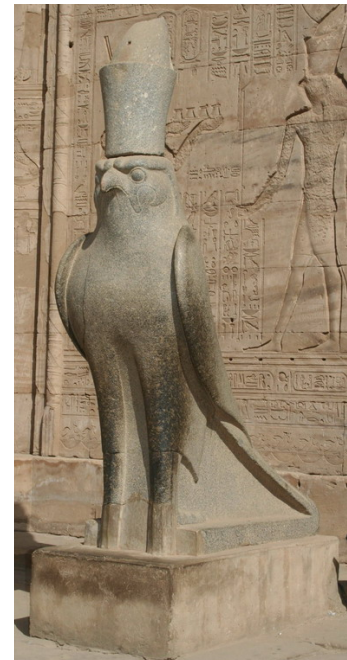


▲ El dios solar Re con cabeza de halcón y, sobre ella, el disco solar. Pintura de la tumba de Sennodjen, Deir el-Medina (Egipto), s. XIII a.C.

<https://www.flickr.com/photos/mana4u/14425882921/> [captura 12/4/2015]

► Dios halcón Horus. Templo de Edfu (Egipto), 237-71 a.C.

http://en.wikipedia.org/wiki/Edfu#/media/File:S_F-E-CAMERON_2006-10-EGYPT-EDFU-0059.JPG [captura 12/4/2015]



Caza del pato. Mosaico bizantino del Calendario de Argos (Grecia), siglo VI.

<http://www.shawnhayesfalconry.com/sites/default/files/BlogSliideshow/1.jpg> [captura 12/4/2015]



Detalle del ataque al nido de halcones. Bote de al-Mugira, 968. París, Musée du Louvre.

[Foto: Fco. de Asís García]



Jinete halconero con halcón en su muñeca derecha. Bote de al-Mugira, 968. París, Musée du Louvre.

<https://www.flickr.com/photos/profzucker/16136921753/> [captura 12/4/2015]



Halconero a caballo con halcón. Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

[Foto: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): p. 137]



Halconero con halcón en la muñeca. Sudario de San Lázaro de Autun, 1008, seda. París, Musée de Cluny.

<http://www.photo.rmn.fr/archive/93-000381-02-2C6NU0HF9PA3.html> [captura 12/4/2015]



Halcón sujetando las riendas de un caballo sin jinete. Plato de Madinat Ilbira, siglos X-XI. Granada, Museo Arqueológico y Etnológico.

[Foto: DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010), proc. de J. Zozaya]



Halcón posado sobre el caballo sin jinete (izquierda) y halcón sobrevolando el caballo sin jinete (derecha). Yuba de Oña, 929-939, seda. Oña (Burgos, España), Colegiata-parroquia.

[Foto: DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010), procedente de J. Zozaya]





▲ Halcón entre las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso. Capitel amirí, siglo X, mármol. Madrid, MAN.

http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MAN&Ninv=52118&txt_id_imagen=2&txt_rotar=0&txt_contraste=0 [captura 6/7/2014]

► Halcones o almas de los *muyahidum* en el Árbol del Paraíso. Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

[Foto: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España* (1992): catálogo de la exposición. El Viso, Madrid, p. 200]



Halcones entre las ramas del *Hom*. Boye de Ziyad ibn Aflah, 970. Londres, Victoria & Albert Museum.

[Foto: Victoria & Albert Museum]



▲ Halcones en el Árbol del Paraíso. Bote de la colección Davillier, 970. París, Musée du Louvre.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Ivory_Pyxis_from_Cordoba.JPG [captura 6/7/2014]



Arracada de oro almorávide o almohade decorada con halcones, siglo XII. Palma, Museo de Mallorca.

http://www.qantara-med.org/qantara4/admin/pics_diapo/198Arracada%20del%20Tresor%20Almohade.jpg [captura 12/4/2015]



Halconeros a caballo. Arqueta de taracea, marfil y cobre de la catedral de Tortosa (Tarragona, España), siglo XII.

[Foto: FERRANDIS, José (1928): lám. XXIII]



◀ **Halcón esquemático. Pebetero o incensario almorávide de latón, siglo XII. Granada, Museo de la Alhambra.**

<http://www.alhambra-patronato.es/typo3temp/pics/a0ed92cf5f.jpg> [captura 12/4/2015]

▶ **Halconero a caballo. Pinturas murales nazaries de la Casa del Partal, siglo XIV. Granada, La Alhambra.**

[Foto: Fco. de Asís García]



◀ **Bote de kohl fatimí de cristal de roca con dos halcones, Egipto, 939-1010. Madrid, MAN.**

[Foto: DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010), procedente de J. Zozaya]

▶ **Halconero a caballo. Plato cerámico de Nishapur, ss. IX-X. Palacio de Tepe Madrasah (Irán).**

http://www.almendron.com/arte/culturas/persa/cap_03/vf.htm?../catalogo/172.jpg [captura 29/7/2014]



Detalle de jinete halconero. Tapiz de Bayeux, bordado c. 1070. Bayeux (Francia), Musée de la Tapisserie de Bayeux.

<http://www.histoirenormande.fr/wp-content/uploads/2012/04/faucon-copie.jpg> [captura 12/4/2015]



Jinete halconero. Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga (Soria, España), c. 1129-1134. Cincinnati Art Museum (EEUU)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Falconer_fresco_transferred_to_canvas_by_Master_of_San_Baudelio.jpg [captura 12/4/2015]

SAN SEBASTIÁN, MÁRTIR Y PROTECTOR CONTRA LA PESTE

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hcarvajal@ucm.es

Recibido: 17/2/2015

Aceptado: 24/3/2015

Resumen: San Sebastián fue un centurión romano martirizado por no renunciar a la fe cristiana. Tras sobrevivir a un primer martirio en el que fue asaeteado, volvió a interpelar al emperador, quien decretó su apaleamiento. Tras ser arrojado a una cloaca, se apareció en sueños a Santa Lucina para señalar dónde se hallaba su cuerpo. Es uno de los más importantes protectores contra la peste en la Edad Media. Su martirio se convirtió en excelente excusa para el estudio de la anatomía masculina durante el siglo XV.

Palabras clave: Sebastián; mártir; flecha; peste.

Abstract: Saint Sebastian was a roman soldier who died because of his Christian faith. He was tied to a tree and shot with arrows but survived and criticized the Emperor, who ordered he should be clubbed to death. His body was thrown into a privy but in an apparition he told St. Lucina where to find it. He is one of the most important protectors against the plague. His martyrdom was the perfect opportunity for painters to study male anatomy during the 15th Century.

Keywords: Sebastian; martyr; arrow; plague.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Sebastián fue, según la tradición, un santo oriundo de Narbona y criado en Milán que llegó a ser centurión de la primera cohorte romana en época del emperador Diocleciano. Por animar a sus compañeros de armas a aferrarse a la fe cristiana fue condenado a morir atado a un árbol y asaeteado, aunque sobrevivió a este martirio.

Tras recuperarse de sus heridas, asistido por una dama romana llamada Irene, viuda del mártir Cástulo¹, Sebastián volvió a interpelar al emperador, quien ordenó que fuera apaleado hasta morir. Su cuerpo fue arrojado a la Cloaca Máxima pero el propio santo se apareció a santa Lucina para pedirle que le diese una adecuada sepultura². Según Guibelli, posiblemente fue martirizado entre 303 y 305, coincidiendo con una serie de edictos contra los cristianos³.

¹ *Acta Sancti Sebastiani Martyris*, XXIII, 86 (edición de J. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 17).

² JACOBO DE VORÁGINE (2008): p. 115, la denomina Lucía; RÉAU, Louis (1998): p. 194, sin embargo la llama Lucila. En cualquier caso es probable que se trate de Lucina, una santa del siglo I conocida como “discípula de los apóstoles” que daba sepultura a los mártires y cuya fiesta se celebra el 30 de junio. No debe ser confundida con santa Lucía de Siracusa, patrona de los músicos, o Lucila, virgen y mártir, conmemorada el 31 de octubre.

³ GIUBELLI, Lucia (1992).

Su gran importancia en la Edad Media radica en que, por su primer martirio, se le consideró uno de los principales protectores contra la peste, enfermedad que tradicionalmente se relacionaba con una lluvia de saetas (véase “Precedentes, transformaciones y proyección”). También era patrón de oficios relacionados con el hierro y las flechas, como los arqueros, ballesteros, tapiceros, o vendedores de este metal⁴.

Atributos y formas de representación

Si bien san Sebastián puede aparecer en diversas escenas de tipo narrativo, la forma más habitual de representación en pintura y escultura es la de su primer martirio, que muestra al santo atado a un poste o árbol y con el torso y las piernas atravesados por flechas, pues “el emperador mandó que lo sacaran al campo, que lo ataran a un árbol y que un pelotón de soldados dispararan sus arcos contra él y lo mataran a flechazos”⁵. Aunque el número de flechas varía, en algunas representaciones como la de Giovanni del Biondo –realizada en 1370 y conservada en el Museo dell’Opera del Duomo de Florencia– se llega a cifras desorbitadas, siguiendo el texto de la *Leyenda Dorada* en el que se afirma que “los encargados de cumplir esta orden se ensañaron con el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo”⁶. Por el contrario, la escultura de Tilman Riemenschneider –conservada en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich– apenas muestra los orificios de cinco saetas atravesando el cuerpo del santo.

Para Réau existe una relación innegable entre el tema del martirio de san Sebastián y la flagelación de Cristo atado a la columna⁷. Josefina Lanzuela considera, por su parte, que cuando se emplean tres flechas son símbolo de los clavos de Cristo, mientras que si son cinco se relacionarían con las llagas del cuerpo de Jesús⁸. Emile Mâle estima que san Sebastián fue para los artistas de finales de la Edad Media el mártir por excelencia⁹.

Aunque el Renacimiento popularizó la imagen de san Sebastián como un efebo desnudo –a excepción de un paño de pureza–, las imágenes medievales suelen representar al santo como un hombre de mayor edad, dado su rango militar. Generalmente aparece vestido siguiendo el texto de la *Leyenda Dorada* que afirma que “Diocleciano y Maximiano lo distinguieron con su amistad, y lo estimaron tanto que uno y otro lo mantuvieron al frente de la primera cohorte, cuyo oficio consistía en dar escolta a los emperadores”. Solo en el caso del martirio el arte anterior al siglo XIV opta por la imagen del santo semidesnudo, y así aparece en numerosos manuscritos como las *Heures à l’usage de Tours* conservadas en la Bibliothèque nationale de France (Ms. Lat. 1202, fol. 138v).

La aparición del tipo juvenil se sitúa para Duchet-Suchaux y Pastoureau en el siglo XIII, mientras que Darriulat la retrasa al siglo XIV¹⁰.

⁴ RÉAU, Louis (1998): p. 194.

⁵ JACOBO DE VORÁGINE (2008): p. 115.

⁶ Ibid.

⁷ RÉAU, Louis (1998): p. 197.

⁸ LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina (2006) pp. 242-243.

⁹ MÂLE, Émile (1931): p. 192.

¹⁰ DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel (1996): p. 310; DARRIULAT, Jacques (1999).

Sonia Caballero afirma que, mientras que en la Corona de Aragón durante el siglo XV se prefirió un tipo iconográfico que lo mostraba ataviado con lujosas vestimentas al modo de un caballero medieval –como aparece en el retablo de la Virgen de Montserrat pintado por Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona en Acqui Terme o en la tabla de Joan Mates (c. 1431), del Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona–, en la Corona de Castilla gozó de un mayor éxito aquel más dramático en el que se enfatizaban los signos del martirio al que fue sometido¹¹.

Cuando aparece de forma aislada, suele portar en su mano una gavilla de flechas y excepcionalmente un arco. Es frecuente verlo formando pareja con san Fabián, pues su festividad se celebraba el mismo día, y así aparece en el retablo pintado por Miguel Ximénez para Sigüenza y conservado en el MNAC, o en el de la iglesia de Aneto en Teruel. También es frecuente verlo asociado a san Roque, otro de los más importantes protectores contra la peste¹². Aunque estrictamente san Sebastián no forma parte de los *Catorce intercesores*, culto de origen alemán difundido por las órdenes mendicantes, fue relativamente frecuente que se lo incorporase a este grupo de santos¹³.

En los años finales del periodo medieval se popularizaron los relicarios que contienen partes del santo y que representan su efigie, como el custodiado en el Victoria and Albert Museum de Londres realizado en plata hacia 1490 –probablemente siguiendo un diseño de Hans Holbein– así como otros parciales, como el que aloja el brazo del santo en la catedral de Palma de Mallorca.

A finales de la Edad Media surgió un tipo de representación de san Sebastián similar a las de las vírgenes de la Misericordia, en las que el santo protege con su manto a los devotos de las flechas de la peste. Buen ejemplo de esta modalidad es la obra de Benozzo Gozzoli realizada en 1464 para la iglesia de San Gimignano.

Bastante menos frecuentes son las escenas narrativas en las que aparece el santo antes de su primer martirio conversando con sus compañeros Marco y Marceliano, o después de este, siendo curado por Irene, sufriendo el martirio definitivo o siendo recuperado su cuerpo de la cloaca por Lucina. Buenos ejemplos de este ciclo pintado con total fidelidad a lo descrito en la *Leyenda Dorada* son el tríptico de Giovanni del Biondo conservado en el Museo dell'Opera del Duomo (c. 1370) o el que aparece en las tablas laterales de un retablo pintado por Pedro García de Benabarre (c. 1470) conservado en el Museo Nacional del Prado. La primera tabla de este segundo ejemplo muestra al santo conversando con Marcos y Marceliano y debajo la escena en la que san Sebastián y san Policarpo destruyen los ídolos. La segunda representa, en la parte superior, el primer martirio del santo y a continuación la escena en la que el emperador Diocleciano da la orden de que lo apresen de nuevo y que lo apaleen “hasta que constase con toda certeza que lo habían matado, y que después arrojaran su cuerpo a una cloaca de manera que los cristianos no pudieran recuperarlo ni tributar sus restos el culto con que honraban a sus mártires”.

¹¹ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2008): p. 106.

¹² RÉAU, Louis (1998): p. 198.

¹³ Ibid., p. 194.

Fuentes escritas

La fuente más antigua conservada sobre el martirio de San Sebastián es la *Depositio martyrum*, redactada hacia mediados del siglo IV, en la que solo se constata el nombre del mártir, su lugar de enterramiento en las catacumbas y la fecha de su festividad, el 20 de enero¹⁴.

En el *Comentario al salmo CXVIII*, escrito en el siglo IV, san Ambrosio arzobispo de Milán señala su origen en Narbona en una familia cristiana, su infancia en Milán y su traslado a Roma¹⁵.

Uno de los textos más relevantes de la Antigüedad Tardía son las *Acta Sancti Sebastiani Martyris*, también conocidas como *Passio Sancti Sebastiani*, atribuidas tradicionalmente a san Ambrosio, aunque redactadas en el siglo V por el monje Arnobio el joven¹⁶.

También resulta relevante la *Historia de los Lombardos* escrita por Pablo el Diácono (c. 720-799), colaborador de Carlomagno, que abarca la época comprendida entre 568 y 744. Aunque está plagada de imprecisiones, la obra narra cómo durante una epidemia de peste que asolaba el territorio a finales del siglo VII una aparición reveló que la plaga no cesaría hasta que se fundara un altar dedicado a San Sebastián en la basílica de San Pedro *ad Vincula*¹⁷.

La *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine es una de las fuentes esenciales para la difusión de la leyenda y el culto a san Sebastián en la plena Edad Media. Con todo, algunos detalles que han pasado a la tradición pictórica parecen proceder de las fuentes más antiguas ya mencionadas.

Otras fuentes

Si bien ciertas fuentes literarias medievales no aluden directamente a San Sebastián, sí resultan interesantes por su concepción de la peste que explica el patrocinio del santo.

Según Manetti, desde la época de Petrarca y Boccaccio, sobre todo después de la gran epidemia de 1348, se menciona que la Peste Negra es una expresión de la ira de Dios por los pecados de la humanidad. El punto álgido del flagelo de la peste, que se repite de forma cíclica entre los siglos XIV al XVIII, coincide con el de la devoción al santo¹⁸.

¹⁴ GUILLEY, Rosemary Ellen (2001): p. 301; CONTRERAS MAS, Antonio (2007): p. 58.

¹⁵ AMBROSIO DE MILÁN, *In Psalmum David CXVIII Expositio*, edición de J. Migne, *Patrologia Latina*, vol 15, cols. 1197-1526a. Existe edición digitalizada en: http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__In_Psalmum_David_CXVIII_Expositio__MLT.pdf.html (consulta 15/2/2015).

¹⁶ *Acta Sancti Sebastiani Martyris*, edición de J. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 17, cols. 1021-1058a. Existe edición digitalizada en: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__Acta_Sancti_Sebastiani_Martyris_\[Incertus\]__MLT.pdf.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__Acta_Sancti_Sebastiani_Martyris_[Incertus]__MLT.pdf.html) (consulta 15/2/2015).

¹⁷ CONTRERAS MAS, Antonio (2007): p. 59.

¹⁸ MANETTI, Giovanni (2000): p. 23. Para este autor son estas relaciones con textos antiguos las que explican el carácter protector del santo y no los hechos narrados por Pablo el Diácono en la *Historia de los lombardos* sobre la plaga que había estallado en Roma en el año 680 y para la que se recurrió a la intercesión del Santo.

También en la literatura bajomedieval catalana existen numerosos ejemplos en los que se relaciona la peste con las saetas envenenadas enviadas por los “ángeles malos”, como se aprecia en algunos versos de la obra *Lo passi en cobles* de Bernat de Fenollar (†1326): *Mirau los mals angels, ab terribles ires, tirant als humans sagetes e vires tan entoxegades quels fan tots perir...*¹⁹.

Testimonio plástico de la pervivencia de esta creencia a finales de la Edad Media es la tabla de hacia 1424 –conservada en el Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover– que muestra a Cristo enviando sobre la tierra flechas de la peste, o la expresiva iluminación de 1437 que ocupa el fol. 164r del Libro de cuentas de Siena, atribuido a Giovanni di Paolo, que representa a la enfermedad como un monstruo horrible que lanza flechas sobre un hombre desprevenido.

Extensión geográfica y cronológica

La presencia de san Sebastián en el arte medieval de la Europa occidental es frecuente y abundante en toda su extensión cronológica y geográfica, si bien, por su carácter de protector contra la peste, será especialmente relevante en los últimos siglos de la Edad Media, coincidiendo con las principales plagas de la enfermedad durante el XIV y XV, prolongándose su relevancia a la Edad Moderna.

Según Xanthi Proestaki, no existen representaciones de san Sebastián en el entorno bizantino hasta que, por influencia occidental, se advierta su presencia primero en Creta en el siglo XV, y ya en el XVI y XVII en los otros entornos de tradición post-bizantina²⁰. Aunque el tipo que se adopta es el más habitual del Renacimiento italiano, el joven efebo desnudo a excepción del *perizoneum*, no se plasmará sobre un fondo de paisaje naturalista con búsqueda de perspectiva, sino sobre un fondo neutro azul más propio de la plástica bizantina con algunos elementos vegetales convencionales²¹.

Soportes y técnicas

La imagen de san Sebastián ha sido reproducida en todo tipo de soportes artísticos, tanto pictóricos como escultóricos. Los ejemplos más antiguos conservados son las pinturas murales de las catacumbas romanas, como la que lo muestra togado en la de San Calixto (siglo V). También desde fecha temprana se encuentran ejemplos musivos con la efigie del santo, considerándose uno de los más antiguos el realizado en la iglesia romana de San Pedro *ad Vincula* del siglo VII.

Si bien durante el periodo altomedieval su representación fue algo menos frecuente, resurgió con especial fuerza en los siglos del gótico, coincidiendo con el auge de las pestes que asolaron la Europa bajomedieval.

Es también relevante su difusión en grabados xilográficos a partir del siglo XV, entre los que destacan los realizados por el *Maestro de los naipes* en torno a 1440 o el de Alberto Durero de finales de siglo. La mecanización en la producción de estas estampas y el consiguiente abaratamiento del producto favorecieron su difusión y adquisición por un número creciente de fieles.

¹⁹ CONTRERAS MAS, Antonio (2007): pp. 57-58.

²⁰ PROESTAKI, Xanthi (2010): p. 81.

²¹ Ibid., pp. 82-83.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como se ha señalado, una de las principales causas que hicieron de la devoción a San Sebastián una de las más ubicuas de la Edad Media fue su capacidad antipestífera. Numerosos estudios coinciden en señalar que el origen de dicha devoción se debe a la creencia antigua que relacionaba las epidemias de peste, plaga que de forma cíclica diezmo la población europea, con flechas lanzadas por la divinidad²². Así, por ejemplo, en la *Ilíada*, Apolo desencadena la plaga lanzando flechas:

“...Y disparó Apolo el mortífero dardo infestando con la peste a los combatientes; de tal suerte que constantemente se veían humear las hogueras donde se incineraban los cadáveres de los apestados” (Homero, *Ilíada*, Canto 10).

También en la tradición hebrea el castigo divino se relaciona con las flechas:

“Dios es un Juez justo y puede irritarse en cualquier momento. Si no se convierten, afilará la espada, tenderá su arco y apuntará; preparará sus armas mortíferas, dispondrá sus flechas incendiarias” (Sal 7, 12-14).

“Pero Dios los acribilla a flechazos y quedan heridos de improviso” (Sal 64, 8).

Según Minocchi, la devoción a san Sebastián se inició tempranamente y en ella hay indicios que lo relacionan con la cristianización de un anterior culto pagano dedicado a la divinidad del emperador, que se habría mantenido camuflado en un mártir ficticio. Uno de estos signos de cristianización de la tradición pagana sería el propio nombre, Sebastián, que procede del griego “sèbastos” y que se corresponde con el latino “augustus” aplicado a los emperadores²³. Para Juan Carmona Muela existe también cierta relación con el propio dios Apolo por el aspecto joven y armonioso de ambos personajes, así como por determinadas similitudes en sus historias²⁴.

Es curioso señalar que aún hoy muchas fiestas populares mantienen en el culto a san Sebastián hogueras purificadoras que los investigadores han relacionado con la enfermedad de la peste y el patronazgo del santo²⁵.

Prefiguración y temas afines

Aunque no existen precedentes estrictos en el Antiguo Testamento ni temas que se vinculen de forma unívoca, san Sebastián como santo militar fue asociado a veces a otros como san Mauricio y san Martín²⁶, así como a ciertos santos antipestosos, especialmente san Roque o san Lázaro. Como ya se ha señalado, en ocasiones se lo vincula al grupo de los Catorce Intercesores.

²² DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel (1996): p. 309.

²³ MINOCCHI, Salvatore (1911).

²⁴ CARMONA MUELA, Juan (2003): pp. 82-83.

²⁵ BARROSO GUTIERREZ, Félix (1986).

²⁶ LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina (2006): p. 255.

Selección de obras

- *San Sebastián*. Mosaico de San Pedro ad Vincula, Roma (Italia), finales del siglo VII.
- Giovanni del Biondo, *Tríptico de San Sebastián*, 1370, panel central. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.
- *Cristo enviando sobre la tierra las flechas de la peste*, detalle del retablo de los carmelitas de Gotinga, 1424, temple sobre tabla. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.
- Giovanni di Paolo, *La peste*. Libro de cuentas de Siena, 1437. Siena, Biblioteca Comunale, fol. 164r.
- Maestro de los Naipes (atr.), *San Sebastián*, grabado xilográfico, Alemania, c. 1440. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Benozzo Gozzoli, *San Sebastián protege a los fieles*, 1464. San Gimignano (Italia), Sant'Agostino.
- Pedro García de Benabarre, *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos; Martirio de san Sebastián y san Policarpo*, c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Tilman Riemenschneider, *San Sebastián*, c. 1490. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.
- Alberto Durero, *San Sebastián*, grabado xilográfico, c. 1499. Washington, National Gallery of Art.

Bibliografía

BARKER, Sheila (2007): "The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation". En: MORMANDO, Franco; WORCESTER, Thomas (eds.): *Piety and Plague. From Byzantium to the Baroque*. Truman State University Press, Kirksville, pp. 90-131.

BARROSO GUTIERREZ, Félix (1986): "San Sebastián: Rito y mito en Portezuelo (Cáceres)", *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, t. 6a, nº 62, pp. 63-70. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/san-sebastian-rito-y-mito-en-portezuelo-caceres/html/>

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2008): "Sobre la iconografía de San Sebastián y una escultura del Círculo de Alejo de Vahía en la Iglesia Parroquial de Fontiveros (Ávila)", *De Arte*, nº 7, pp. 105-112. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777206>

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.

CASTILLO GUERRERO Miguel (2008): "Urbanismo y religión. San Sebastián y su huella en la trama urbana de Roma", *Espacio y tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, nº 22, pp. 9-42. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2877027.pdf>

CONTRERAS MAS, Antonio (2007): “Enfermedades y santos protectores en Mallorca medieval”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 63, pp. 41-62. Disponible en línea:

ibdigital.uib.es/greenstone/collect/bsalArticles/index/assoc/BSAL_200/7v63p041.dir/BSAL_2007v63p041.pdf

DARRIULAT, Jacques (1999): *Sébastien le Renaissant*. Lagune, París.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel (1996): *La biblia y los santos*. Alianza Editorial, Madrid.

GIUBELLI, Lucia (1992): *Sebastiano, martire di Roma*. CoGraf, Milán – Roma.

GUILEY, Rosemary Ellen (2001): *The Encyclopedia of Saints*. Infobase Publishing, Nueva York.

JACOBO DE VORÁGINE (2008): *La leyenda dorada* (traducción de José Manuel Macías). Alianza Editorial, Madrid, pp. 111-116.

LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina (2006): “Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián”, *Studium. Revista de Humanidades*, nº 12, pp. 231-258. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2542019.pdf>

MÂLE, Émile (1931): *L'Art religieux à la fin du Moyen Âge*. Armand Colin, París.

MANETTI, Giovanni (2000): “San Sebastiano, la peste, il testo. Un tour nel territorio senese sulle tracce del santo del contagio”. En: *Il contagio e i suoi simboli 2. Arte, letteratura, psicologia, comunicazione. Atti del convegno dell'associazione “Simbolo, conoscenza, società”*. ETS, Pisa, pp. 17-38.

MINOCCHI, Salvatore (1911): “Il martirio di S. Sebastiano”, *Nueva Antología*, nº 154, pp. 440-450.

PROESTAKI, Xanthi (2010): “Saint Sebastian: the martyr from Milan in post-Byzantine wall-paintings of the sixteenth and seventeenth centuries and the influences from Western painting”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 34, nº 1, pp. 81-96.

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo II, vol. 3. Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 193-202.



San Sebastián. Mosaico de San Pedro ad Vincula, Roma (Italia), finales del siglo VII.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Pietro_in_Vincoli_interior_03.JPG [captura 24/3/2015]



Giovanni del Biondo, Tríptico de San Sebastián, 1370, panel central. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo_o_%28attr.%29,_trittico_di_san_sebastiano,_1375-1380_ca._02.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo_%28attr.%29,_trittico_di_san_sebastiano,_1375-1380_ca._02.JPG) [captura 24/3/2015]



Maestro de los Naipes (atr.), San Sebastián, grabado xilográfico, Alemania, c. 1440. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-large/DT203415.jpg> [captura 24/3/2015]



Benozzo Gozzoli, San Sebastián protege a los fieles, 1464. San Gimignano (Italia), Sant'Agostino.

<http://www.friendsofart.net/static/images/art2/benozzo-gozzoli-st-sebastian-intercessor-2.jpg> [captura 24/3/2015]



◀ Pedro García de Benabarre, *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos* (izquierda); *Martirio de san Sebastián y san Policarpo* (derecha), c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_garcia_benabarre-retablo_de_san_sebastian.jpg;
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_garcia_benabarre-retablo_san_sebastian.jpg
 [capturas 24/3/2015]

▼ Alberto Durero, *San Sebastián*, grabado xilográfico, c. 1499. Washington, National Gallery of Art.

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.6594.html>
 [captura 24/3/2015]

► Tilman Riemenschneider, *San Sebastián*, c. 1490. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tilman_Riemenschneider_Sebastian_ca.1490-3.jpg
 [captura 24/3/2015]





Cristo enviando sobre la tierra las flechas de la peste, detalle del retablo de los carmelitas de Gotinga, 1424, temple sobre tabla. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.

http://www.wga.hu/art/zgothic/miniatur/1401-450/7other/01_1402.jpg [captura 24/3/2015]



Giovanni di Paolo, *La peste*. Libro de cuentas de Siena, 1437. Siena, Biblioteca Comunale, fol. 164r.

<http://individual.utoronto.ca/hayes/earlymod/death.jpg> [captura 24/3/2015]

EL *TRANSI* TOMB

ICONOGRAFÍA DEL YACENTE EN PROCESO DE DESCOMPOSICIÓN

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA y Laura M^a BERZAL LLORENTE

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hgonzale@pdi.ucm.es | lmblllorente@estumail.ucm.es

Recibido: 29/12/2014

Aceptado: 24/3/2015

Resumen: El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Fue un tema iconográfico relativamente habitual en la escultura funeraria del siglo XV, que debe relacionarse con las expresiones visuales de lo macabro, siendo sus ejemplos más relevantes las laudas, los sepulcros y las miniaturas. El *transi* sustituyó a los tradicionales yacentes idealizados o duplicó la imagen del yacente mostrando, a la vez, al difunto idealizado junto a la visión realista de su cuerpo en proceso de degradación. Se afirma así una idea, presente en la filosofía cristiana neoplatónica, que defiende que el cuerpo es un soporte despreciable y corrupto para el alma, que es inmortal, bella y está dotada de la gracia. Aunque el *transi* predomina como recurso visual macabro en contextos funerarios, no es un tema exclusivo de la ornamentación de sepulcros, sino que aparece también en miniaturas y en otros soportes, entendido siempre como una advertencia acerca de la fugacidad de la vida. Existen dos variantes iconográficas esenciales: el *transi* simple, que muestra un solo individuo en forma de cadáver, y el *transi* doble, que confronta la imagen del difunto, representado como si estuviera dormido, con su doble muerto y degradado, en una especie de visión especular. Estas dos iconografías se enriquecieron con variantes locales y atributos diversos, que deben ser estudiados en relación con las etapas del proceso natural de putrefacción de un cadáver y con el valor simbólico concedido a ciertas alimañas.

Palabras clave: *Transi*; escultura funeraria; muerte; cadáver; descomposición; macabro; tumba.

Abstract: The *transi tomb*, in the art of the Late Middle Ages, is the representation of a dead and putrefying human body. It was a relatively common iconographic theme in 15th century-funerary sculpture, related to the visual expressions of the macabre, being the most relevant examples those found in tombstones, graves and miniatures. The *transi* replaced the traditional idealized recumbent or doubled the recumbent image, showing at the same time, the deceased idealized and the realistic view of its body in the process of degradation. Reaffirming an idea, present in the Christian Neoplatonic philosophy, which argues that the body is a corrupt and contemptible support for the soul, which is immortal, beautiful and it's endowed with grace. Although the *transi* predominates as macabre visual resource in funeral contexts, it is not an exclusive theme to the ornamentation of the tombs, but also appears in miniatures and other supports, always understood as a warning against the transience of life. There are two main iconographic variants: simple *transi*, showing a single individual as a corpse, and double *transi*, that confront the image of the deceased, represented as if asleep, with his dead and degraded double, as a specular vision. These two iconographies were enriched with local variations and various attributes that should be studied in relation to the stages of the natural process of putrefaction and the symbolic value granted to certain vermin.

Keywords: *Transi*; funerary sculpture; death; corpse; decomposing; macabre; tomb.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Según Cohen, el término *transi* procede del latín, del verbo *transire* (*trans*: “a través”; *ire*: “ir”). Desde el siglo XII al XVI la palabra *transir* fue usada en Francia en el sentido de morir o de pasar al más allá; con el sustantivo *transi* o *transiz* se refiere al deceso¹. Este uso semántico está bien constatado en el francés antiguo y en otras lenguas romances durante los siglos XV y XVI con el mismo significado con que se usa en la actualidad². Si bien la historiografía francesa ha denominado *transi* a las manifestaciones artísticas en las que se representa un específico muerto individual y no la Muerte misma³, la historiografía inglesa anterior a 1970 usaba la denominación genérica de *cadaver tomb*⁴.

En la actualidad, los estudiosos del arte macabro prefieren una semántica híbrida y denominan el tema que nos ocupa *transi tomb*⁵. Por todo ello, conviene indicar que, a lo largo del tiempo y según el posicionamiento de las distintas escuelas historiográficas, las representaciones del cadáver en proceso de putrefacción han sido citadas de formas muy diferentes aludiendo a una sola realidad iconográfica. Junto a las terminologías descritas, hay que incluir dos sustantivos: *gisants*, usado en francés medieval para referirse a cualquier tipo de yacente –bien sea muerto dormido o muerto en proceso de descomposición⁶–, y el término *transidos*, usado en la historiografía española⁷.

En el *transi*, al igual que sucede en numerosos ejemplos del arte macabro bajomedieval, se manifiesta una concepción visual ternaria, porque la imagen del cadáver se dirige al espectador de fuera –el que contempla a esos vivos y muertos representados– el que les hace representar su función desdoblada⁸. Es decir, existe una interrelación especular y una fluida comunicación entre la iconografía del *transi* desdoblado y el vivo que lo contempla, de modo que los límites de las artes figurativas se transgreden y

¹ COHEN, Kathleen (1973): p. 10.

² El término *transi* se usó en el contrato de la tumba de Philibert de Châlons del siglo XVI: “*la portraiture d’un transsy et mort d’environ huit jours*”, conocido gracias a una copia del documento hecha en el siglo XVIII hoy en los Archivos de Loubes, dado que el sepulcro no ha llegado a nuestros días. Philibert de Châlons nació en Nozeroy, en el Franco Condado, el 18 de marzo de 1502. Fue un aristócrata flamenco, poseedor de buena parte del Franco Condado que, con el título de Príncipe de Orange, apoyó activamente al emperador Carlos V en sus luchas contra Francisco I de Francia y fue virrey de Nápoles entre los años 1528 y 1530. Murió durante el sitio de Florencia el 3 de agosto de 1530, cuando tenía veintiocho años, en la batalla de Gavinana. Sus restos mortales fueron llevados a Lons-le-Saunier, donde su madre mandó disponer su tumba y funeral. Le sucedió como Príncipe de Orange su sobrino, René de Châlons, que era hijo de Claudia de Châlons y del conde Enrique III de Nassau-Breda. GAUTHIER, Jules (1898); ROBERT, Ulysse (1902); SOISSON, Jean-Pierre (2005).

³ DELUMEAU, Jean (1983).

⁴ NIGEL, Saul (2009).

⁵ BARON, Françoise (2003).

⁶ Cohen se decanta por la designación de *transi* para los cuerpos muertos y *gisant* para las representaciones idealizadas del yacente, representado como si estuviera dormido. COHEN, Kathleen (1973): p. 10.

⁷ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992). *Transido* es el participio de pasado del verbo *transir*, que significa *pasar, acabar y morir*. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, 1984, p. 1331.

⁸ SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): p. 135.

flexibilizan. Una de las claves del éxito del *transi* como tema iconográfico debe buscarse en la identificación entre el muerto dormido, el muerto en descomposición y quien lo contempla⁹. En realidad, la escultura funeraria vendría a ser un espejo en el que el espectador, al contemplar la obra, se contempla a sí mismo en un futuro cercano y se reafirma como tercer elemento figurativo que se identifica con lo que ve. Este tipo de representaciones macabras se consolidó como un mensaje simbólico que afirmaba la conciencia del sujeto en torno a la finitud de la vida, la igualdad humana ante la muerte y el inexorable destino que ha de llegar a todos, al tiempo que afirmaba la necesidad de obtener la salvación por medio de un comportamiento correcto.

En última instancia, también es una incitación a gozar de la vida, en el sentido hedonista de la palabra gozar, antes de que todo se degrade y desaparezca. En el *transi* el mensaje que predomina es el *memento mori* que, en el caso concreto de las tumbas, puede expresarse de un modo un tanto contradictorio, pues se afirma la inexorabilidad de la muerte, que a todos afecta por igual, pero al mismo tiempo se afirma también la riqueza a través del mecenazgo de la obra de arte y la complejidad de sus significados. Su ubicación en los templos en los que se han conservado evidencia, además, la diferencia jerárquica existente en la sociedad estamental, incluso después de la muerte. Los *transi* acaban por ser una opción estética al alcance de muy pocos: los más altos prelados y los más poderosos nobles. Hasta cierto punto es una expresión visual de falsa humildad.

Atributos y formas de representación

Hay diversas formas de expresar el *transi* que dieron origen a un número variable de sistemas iconográficos que se relacionan con las fases del proceso de descomposición del cadáver y marcan una cierta diversidad en sus fórmulas iconográficas. Aunque el proceso de descomposición marca la forma iconográfica, no es el único factor a tener en cuenta a la hora de definir las tipologías y su evolución. También hay que tener en cuenta atributos, simbolismos y sistemas de composición. En la mayoría de los casos, los *transi* se encuentran ubicados en un contexto funerario y se conciben como una advertencia al vivo que contempla la tumba acerca de la fugacidad de la vida. En todos los casos, la idea figurativa se relaciona con la literatura moral y edificante. La mayor parte de las imágenes presentan el cadáver yacente, dentro del sepulcro o sobre la losa sepulcral. Si bien hay algún ejemplo excepcional en el que el *transi* se representa colocando el cadáver en posición vertical, como el monumento fúnebre de René de Châlons [fig. 1], obra de Ligier Richier de hacia 1544 en la iglesia de Saint-Pierre de Bar-le-Duc¹⁰, predomina la representación del inerte en posición horizontal.

⁹ COHEN, Kathleen (1973): p. 25.

¹⁰ René de Châlons fue Príncipe de Orange, sucesor de Philibert de Châlons y, como aquel, fiel servidor del emperador Carlos V. Nació en 1519 y murió en 1544, de las heridas recibidas durante el asedio de Dizier. Su cuerpo descansa en la Grote Kerk de Breda, mientras que su corazón fue llevado a la iglesia de Saint-Pierre de Bar-le-Duc, donde su esposa, Ana de Lorena, encargó al escultor Ligier Richier uno de los *transi* más interesantes del Renacimiento, señalando en el contrato que el finado debía ser representado tres años después de su muerte. Otro aspecto que hace de este *transi* uno de los más interesantes es el estar asociado a un mausoleo y no a una tumba, donde se colocó el corazón de René de Châlons en una urna, y ser un *transi* representado de pie, energético, llevando el corazón en la mano. El hecho de que la tumba de Philibert de Châlons también fuera un *transi* sugiere una opción estética de tradición familiar. BOURDIEU, Catherine y CHONÉ, Paulette (1998); COHEN, Kathleen (1973): p. 177.

Frente a la belleza de las representaciones idealizadas, propias de la escultura funeraria de los siglos XIII, XIV y XV, donde se atiende a representar al finado como si se hubiera dormido y descansara plácidamente esperando despertar a la nueva vida en la resurrección –simbolizando así la esperanza en la salvación y la vida eterna–, a finales del siglo XIV surgió una nueva forma de representar al muerto que lo imagina como un cuerpo real, en proceso de degradación, generando un tipo iconográfico muy diferente a los modelos funerarios anteriores. Estas nuevas iconografías sustituyeron la idealización de las figuras yacentes dormidas por la representación de las diferentes etapas del proceso natural de descomposición del cadáver, regodeándose en la figuración de lo desagradable hasta la repugnancia. Es frecuente confrontar el estatismo inerte de los yacentes idealizados con la representación del *transi* dotado de un cierto dinamismo y violencia, que es consecuencia de los cambios del cuerpo, hinchado por la actividad fagocitadora de la fauna mortuoria que emerge de él (gusanos, insectos, ranas y reptiles) al tiempo que lo devora hasta hacerlo desaparecer.

Existen varias metodologías de análisis consagradas por la historiografía tradicional a la hora de estudiar los *transi tombs* bajomedievales y renacentistas. La variedad metodológica es consecuencia de que unos autores dan prioridad a los aspectos formales, mientras que otros priorizan aspectos geográficos o cronológicos a la hora de agrupar los *transi* llegados a nuestros días. Nosotros creemos que, en un estudio iconográfico como el que aquí se propone, es más útil clasificar los *transi* en relación a su forma, para luego agruparlos en función de áreas geográficas y décadas, dentro de un arco cronológico limitado a las décadas que van de 1380 a 1550. Este método, en realidad, debe aplicarse de un modo flexible y ecléctico, sin despreciar el estudio de las biografías de los propietarios de las tumbas que, en no pocos casos, condicionaron el resultado final de la obra. La variada iconografía del *transi* y sus formas de representación en los sepulcros se debe analizar dividiendo los ejemplos llegados a nuestros días en dos grandes categorías, *transi simple* y *transi doble*, que, a su vez, se subdividen en al menos ocho variantes que van desde los modelos más sencillos, que se limitan a la simple representación del cadáver, a los más complejos, que duplican el cadáver desdoblado su percepción en cuerpo corrupto y alma idealizada.

TRANSI SIMPLE

El *transi simple* representa al muerto limitando su iconografía al cuerpo inerte del finado en proceso de descomposición. Engloba cuatro variantes diferentes, que son el *transi simple*, el *transi* de Adán, el *transi* heráldico y el *transi* en la Danza Macabra. En realidad, en sentido estricto, *transi simple* solo es el primero, ya que en los restantes es un tema asociado a otros motivos figurativos a los que matiza en su significado.

La primera variante iconográfica es la más sencilla y también la más frecuente. Consiste en representar el cadáver putrefacto, normalmente a tamaño natural, dentro de su sepulcro o sobre la lápida sepulcral. Se usaba para ilustrar de una forma llamativa los mensajes filosóficos neoplatónicos, morales, religiosos o profanos, relacionados con el rechazo al mundo material por su carácter mutable. Sirva de ejemplo el *transi* de Guillaume de Harcigny, acaso uno de los más antiguos que se tienen documentados, conservado en el Musée de Laon, ejecutado hacia 1393 para el sepulcro de Harcigny en el monasterio de San Francisco de París. En él se le representa sobre la lápida [fig. 2]. Harcigny murió a los noventa y dos años y fue uno de los médicos más famosos de la Baja Edad Media por haber tratado a Carlos V de Francia y haber desempeñado un papel

crucial en la recuperación de Carlos VI de un coma provocado por un ataque de locura, de modo que resulta muy revelador que un hombre dedicado a los cuidados del cuerpo y la salud tenga una tumba donde su cuerpo es representado en repugnante degradación¹¹.

Un *transi* que ejemplifica muy bien el modelo iconográfico que presenta al muerto dentro de su sepulcro, ajamonado y sin gusanos, es la miniatura del folio 27 del *Llibre Vermell* del Monasterio de Montserrat [fig. 3], que ilustra una monodia virolai, acompañada de notación musical, conocida como *Ad mortem festinamus* (literalmente: “Nos apresuramos a la muerte”). Actualmente se interpreta este poema como parte de un enriquecimiento litúrgico, pensado a manera de divertimento, para hacer más vistosas las ceremonias penitenciales y las vigiliass que los peregrinos hacían en la iglesia de Montserrat, seguramente bailando y cantando al son de la música alrededor de una tumba¹².

La segunda variante consiste en representar el *transi* acompañando a otros temas o ciclos iconográficos, más o menos complejos, a la manera de un complemento visual, entendiéndolo como una advertencia contra el pecado y la muerte. Fue así como se incorporó el *transi* al ciclo de la Crucifixión, donde ocasionalmente el *transi* de Adán puede sustituir a la habitual calavera alusiva al Monte Gólgota, expresando así la idea de que la desobediencia de Adán introdujo en la humanidad el pecado y que la muerte de Cristo y su Santa Sangre derramada sobre el cadáver de Adán limpiaron el pecado e introdujeron la redención. Uno de los ejemplos más antiguos que se conocen de esta iconografía es la miniatura que representa la Crucifixión en el fol. 16v del *Beato* de la Catedral de Gerona [fig. 4], manuscrito realizado en el *scriptorium* de San Salvador de Tábara por encargo del abad *Dominicus*, copiado por el presbítero *Senior* e iluminado y firmado en el colofón por los miniaturistas Emeterio y la monja Ende en el año 975. El *transi* de Adán lo muestra dentro de un sarcófago con tejado a dos aguas y vendado, como si fuera una momia¹³. No menos interesante resulta el relieve del tímpano de la puerta occidental de la catedral de Estrasburgo, obra anónima del siglo XIII, en la que un Adán esquelético está depositado dentro de un sudario en forma de saco anudado¹⁴.

La tercera variante es la representación del *transi* asociada a la heráldica: bien por medio de una serie de escudos, entendidos como la exaltación de un determinado linaje aristocrático, debajo de los cuales se figura el *transi* en degradación para expresar la vanagloria nobiliaria, bien como campo del escudo, acaso una forma útil de asustar al adversario y advertirle de lo que le espera tras producirse el choche en lid: la muerte, la fosa y la putrefacción.

Por último, la cuarta variante del *transi* simple la encontramos en la *Danza Macabra*, en cuyos ciclos iconográficos, muy ricos y de notable complejidad, es habitual la presencia de un lector, vestido con ropas que denotan su elevada condición social, sentado en un escaño, a veces imaginado como un aristócrata o como un prelado de alto nivel, que lee un códice que contiene la *Danza Macabra*, colocado sobre un facistol o una

¹¹ TUCHMAN, Barbara (1978): pp. 525-529. Harcigny dejó dispuesto en su testamento cómo debía ser su *transi* yacente: “*les vers et la décomposition épargnent encore le cadavre sculpté, à la peau intacte et dont le globe oculaire, bien visible au creux de l’orbite, semble témoigner d’un décès assez récent*” (“los gusanos y la descomposición no afectan aún al cadáver esculpido, de piel intacta y cuyo globo ocular, bien visible en el hueco de la órbita, parece indicar una muerte bastante reciente”).

¹² RUBIO, Samuel (1983); ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. V.

¹³ MUNDÓ, Anscario M. y SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976).

¹⁴ BOSSCHE, Benoit van der (2006).

mesa, señalando con la mano un *transi* inerte en el suelo, que fue un rey a quien con la muerte se le ha caído la corona. El *transi* asociado a la *Danza Macabra* debió de formar parte del ciclo de pinturas que decoraba los pórticos del cementerio de los Inocentes de París hacia 1424, cuyas composiciones pasaron a las xilografías de la *Danse macabre* impresa por Guyot Marchand en 1484 [fig. 5], tantas veces copiada e imitada a comienzos del siglo XVI, lo que acredita la fortuna de esta variante¹⁵.

Otra variante de *transi* vinculada a la *Danza Macabra* muestra al cadáver yacente, dentro de la fosa, sarcófago o ataúd y, alrededor de él, en círculo y cogidos de la mano, selectos miembros de la sociedad estamental, ordenados según jerarquía: normalmente tres individuos de la nobleza (emperador, rey y duque), tres del clero (papa, cardenal y obispo) y tres del estado llano (burgués, mercader y campesino), bailan una especie de sardana, cogidos de la mano, alrededor del muerto. Se trata de un baile de hermandad habitual en las culturas mediterráneas que simboliza la idea de que todos son iguales ante la muerte, y posiblemente sea un residuo de las danzas de hermandad que se hacían en la civilización clásica alrededor de la tumba del héroe epónimo de la polis. Uno de los ejemplos más significativos de este tipo iconográfico es la *Danza Macabra* pintada al fresco entre 1427 y 1442 en la sala capitular del convento de los franciscanos de Morella [fig. 6], en la que el yacente, sonriente, inerte y metido dentro de su ataúd, se acompaña del epígrafe *fuit quod estis eritis quodque fuit* (“fui lo que eres, serás lo que soy”) y de la representación del árbol de la vanidad¹⁶.

TRANSI DOBLE

El *transi* doble representa confrontadas dos entidades que, en teoría, presentan al ser vivo ante su doble muerto y, a veces, el alma incorruptible ante el cuerpo en proceso de degradación. A su vez, se pueden documentar cuatro variantes diferentes: el alma saliendo por la boca del difunto, la *commendatio animae*, la confrontación especular de dos yacentes, dormido y transido, y la confrontación especular del yacente transido y el orante idealizado.

La primera variante presenta al muerto en el momento en que se produce el deceso y el alma abandona el cuerpo que habitó saliendo por la boca. Se mantiene así un sistema iconográfico que se basa en una creencia espiritual que procede de una pervivencia de la escatología romana de la muerte¹⁷. Por otro lado, también debe relacionarse con la imagen del Seno de Abraham; inclusive, el alma puede ser representada como si fuera un niño fajado, saliendo por la boca. Los ejemplos más relevantes de esta iconografía los encontramos en la Dormición de la Virgen, la Psicostasis y el *Ars Moriendi* [fig. 7], del que se conoce un magnífico ejemplar impreso en Zaragoza entre 1480 y 1484, ilustrado con xilografías, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial¹⁸.

¹⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): pp. 35-36; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131; POLLEFEYS, Patrick (2008). Conviene recordar, no obstante, que en la *Danza Macabra* es el muerto el que toma de la mano al vivo y lo conduce a la fosa, de modo que, más que un *transi* inerte, debemos hablar del predominio de la iconografía del muerto con una actitud tan activa como enérgica. Sirva de ejemplo el ciclo de pinturas de Hrastovlje, donde el esqueleto lleva de la mano al Papa hasta la fosa: ZADNIKAV, Marjan (2002).

¹⁶ FRANCO MATA, María Ángela (2002): pp. 202-204; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): p. 39.

¹⁷ La tradición del funeral romano mandaba que, en el momento mismo de la muerte, un familiar acogiera con un beso el último aliento del agonizante, iniciándose inmediatamente después la *conclamatio*, o lo que es lo mismo, la lamentación fúnebre. VAQUERIZO GIL, Desiderio (2007).

¹⁸ Lucas, 16, 22-23. RÉAU, Louis (2008): p. 773; SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011); RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012); IMHOF, Arthur E. (1991).

La segunda variante asimila la salida por la boca del último soplo vital con la representación de una filacteria sobre cuya superficie se escribe una oración que, en realidad, es una última prez o jaculatoria hecha por la salvación del alma. Este modelo figurativo debemos denominarlo *commendatio animae*. Sirva de ejemplo la miniatura del fol. 159 de las *Grandes Horas de Rohan*, códice adjudicado al Maestro de Rohan, compuesto entre 1430 y 1435, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Latin 9471 [fig. 9]. En él se representa al *transi* en la fosa del cementerio, sobre un rico sudario, en el momento en que el alma abandona el cuerpo saliendo por la boca y Dios Padre, representado como el anciano de los días, contempla cómo San Miguel y un demonio pugnan por apoderarse del alma humana desnuda e inválida¹⁹.

La tercera variante confronta dos imágenes de la misma figura, una viva o dormida y otra muerta y en proceso de degradación. Ambas son yacentes, bien la una sobrepuesta a la otra, bien una frente a la otra, como si estuvieran contemplándose. Esta variante iconográfica se fundamenta en una concepción figurativa especular, en la que el muerto está representado como una entidad humana desdoblada²⁰. Las figuras del vivo y el muerto acostadas sobre un lecho muestran, de forma simplificada pero muy elocuente, la concepción dicotómica y dual de la vida tal y como la percibían los teólogos neoplatónicos de la Baja Edad Media: mientras el alma es inmortal y alcanza la salvación (por eso se la representa como si el difunto estuviera dormido y fuera a despertarse a la vida eterna en presencia de Dios), el cuerpo, soporte material que acogió al alma, transita hacia la degradación, tomando como punto de inflexión para el inicio de su corrupción el momento mismo de la muerte en el que ambas entidades se separan e inician caminos divergentes. Al final, esta variante del *transi* doble confronta la imagen del alma eterna, inmortal y bella, frente al cuerpo que se corrompe y degrada hasta ser solo un esqueleto. Por otro lado, la imagen especular acaba por convertirse en un poderoso símbolo de la vanidad terrenal y la brevedad de la vida²¹.

Un ejemplo paradigmático de esta variante de *transi* es la tumba de John Fitz Alan, XIV conde de Arundel y IV barón de Maltravers, esculpida hacia 1435 para la capilla del castillo de Arundel, en Sussex [fig. 8]. El Conde está representado como yacente dormido, vestido con armadura de placas, con las manos unidas en gesto de oración, sobre una estructura arquitectónica de arcos calados, dentro de la cual reposa su doble en forma de *transi* ajamonado, como si estuviera dentro de un sudario-saco²². El desdoblamiento de una misma persona en dos entidades paralelas, una de las cuales puede llegar a convertirse en fantasma si queda errabunda en el mundo de los vivos, era una creencia muy extendida en la sociedad medieval que quedó sólidamente afianzada en el imaginario colectivo²³.

¹⁹ WALTHER, Iñigo F. y WOLF, Norbert (2005): pp. 307-311.

²⁰ LECOUEUX, Claude (1990) y (1999).

²¹ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 70.

²² Jhon Fitz Alan nació en 1408 y fue comandante del ejército inglés en la Guerra de los Cien Años, al servicio de Juan, Duque de Bedford. Murió tras la batalla de Gerberoy, que aconteció en mayo de 1435, en la que fue herido y hecho prisionero. Se negó a recibir tratamiento médico, la pierna se gangrenó, le fue amputada y finalmente murió el 12 de junio. Aunque el cronista francés Jehan de Waurin afirma que Arundel fue enterrado en Beauvais, se sabe que el escudero de Arundel, llamado Fulco Eyton, recibió 1.000 libras por custodiar el cadáver y llevarlo a la capilla del Castillo de Arundel donde había dispuesto su entierro. CURRY, Anne (2004); COLLINS, Hugh E. L. (2000).

²³ AGUIRRE CASTRO, Mercedes, DELGADO LINACERO, Cristina, y GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014).

Las representaciones dobles del *transi*, más o menos descompuesto, al quedar emplazadas en un nivel inferior, bajo el alma del difunto, representado como si estuviera dormido, manifiestan que el alma era vista como un valor prioritario sobre el cuerpo. Son el testimonio fiel de una mentalidad que entiende al hombre como un ser de naturaleza doble, con un alma que tiene naturaleza superior y hace que el vivo una sus manos y eleve los ojos al cielo pidiendo la salvación y confiando en la esperanza del renacimiento definitivo al final de los tiempos, mientras el cuerpo, burdo soporte material y corrupto, se degrada y degenera hasta desaparecer²⁴.

Otra variante del *transi* doble es la que intercala entre el yacente dormido y el yacente transido una sucesión de emblemas heráldicos, que tienen mucho que ver con la exaltación del linaje aristocrático al que perteneció el propietario de la tumba. Ejemplo de este modelo intermedio entre el *transi* doble y el *transi* heráldico es la tumba del arzobispo Henry Chichele, de la catedral de Canterbury, obra anónima, esculpida entre 1424 y 1426 [fig. 10], en la que, como en el ejemplo anterior, una estructura arquitectónica de arcos polilobulados calados y con caireles permite sobreponer el yacente dormido y relegar a un lugar inferior al transido en degradación. Aprovecha las albanegas de los arcos para colocar en ellas los emblemas heráldicos, con el siguiente epígrafe: “Nací pobre, después me elevé a primado, ya he sido derrocado y mi carne servida como alimento para los gusanos. He aquí mi tumba. Quien quiera que seas el que pasas, te ruego que me recuerdes, tú que vas a ser como yo después de la muerte: horrible del todo, polvo, gusanos, vil carne”²⁵.

Acaso el más espectacular *transi* doble que se tiene documentado es la tumba del cardenal Jean de Lagrange que, procedente del coro de la iglesia de San Marcial de Aviñón, se conserva, parcialmente destruida durante la Revolución Francesa, en el Musée du Petit Palais de Aviñón [fig. 11]. Es obra de varios maestros, ejecutada entre 1388 y 1402, que media el nada despreciable tamaño de 15 m, dividido en diez registros, coronados con un dosel. El registro inferior disponía de un *transi* doble en el que, en el frente del sarcófago estaba representado el cuerpo del cardenal en estado de putrefacción, levemente ladeado para mostrarse con toda claridad. Sobre el sarcófago en la posición habitual de la tapa, el prelado yacente y vestido de pontifical, con las ricas ropas litúrgicas características de su prelación. Entre ambas figuras había una serie de cabezas ceñidas con sus respectivos símbolos del poder (corona, mitra, ínfulas, capelo...) que ocupan el lugar que en otras tumbas ocupaba el friso de escudos, imaginadas como si estuvieran contemplando la tumba y como si fueran conscientes de su propia muerte al convertirse en lectores de la advertencia escrita en una filacteria contra la soberbia humana y el pecado del orgullo:

“Hemos llegado a ser un espectáculo para el mundo de manera que el más viejo y el más joven puedan mirar claramente sobre nosotros, para que puedan ver a qué estado se reducirán. Nadie está excluido, con independencia del estado, del sexo o la edad. Por lo

²⁴ DELUMEAU, Jean (1983): p. 107.

²⁵ Chichele murió en 1443. La tumba fue un encargo perfectamente meditado que estuvo ubicada en el presbiterio de la catedral de Canterbury, frente al asiento arzobispal, de modo que el prelado pudiera ver en vida la tumba dentro de la que iba a reposar tras su muerte, como recordatorio de lo que le había de esperar. BINSKI, Paul (2001): p. 143; COHEN, Kathleen (1973): p. 16. El epígrafe reza: *Pauper eram natus, post Primas hic elevatus/ Iam sum prostratus et vermibus esca paratus./ Ecce meum tumulum./ Quisquis eris quis transieris rogo memoreris/ Tu quod eris mihi consimilis qui post morieris/ Omnibus horribilis, pulvis, vermis, caro vilis.*

tanto, desdichado, ¿Por qué razón estás orgulloso? No eres más que cenizas y pronto serás como yo, un cadáver fétido, alimento para gusanos y cenizas. Así vamos a volver”²⁶.

La cuarta variante del *transi* doble es exclusiva del reino de Francia e incluye una imagen desdoblada en la que “solo la efigie inferior, el transi, está acostado, mientras que la figura superior, el orante, se muestra arrodillado”²⁷. El cadáver se representa en descomposición en el frente del sarcófago o en el zócalo inferior del monumento funerario, mientras el vivo aparece representado como orante, normalmente dentro de un arcosolio. Se trata de una iconografía que hace hincapié en el valor de las oraciones como medio para redimir el alma de los castigos de los que se hizo acreedora.

Uno de los ejemplos más interesantes de esta variante iconográfica lo encontramos en el relieve de la lápida del canónigo Étienne Yver, fechado en 1468, de la primitiva capilla de San Nicolás, hoy dedicada a Santa Clotilde, en Notre Dame de París [fig. 12]. En la parte superior del relieve se representa a Cristo con la espada en la boca, de acuerdo al pasaje del Apocalipsis 1, 16, acompañado de un pasaje del Éxodo 33, 19: “Yo te mostraré a ti todo el bien, y pronunciaré el nombre inefable del Señor delante de ti. Yo usaré mi misericordia con quien quisiere, y haré gracia a quien me pluguiere”. Étienne Yver emerge del ataúd, como si su alma, siendo un espíritu liberado del cuerpo, estuviera atravesando la tapa del sarcófago. Arrodillado, con las manos unidas en oración, pide a Dios que tenga piedad de su alma: “No entres en juicio con tu siervo, Dios, ten piedad de mí. Tus ojos vieron mi sustancia imperfecta, y en tu libro estaba todo escrito”. A ambos lados, actuando como intercesores, san Juan Evangelista, reconocible por la copa con el dragón, y san Esteban protomártir con el libro las piedras de su lapidación. El *transi* fue representado bajo el sarcófago, como si permaneciese enterrado en el suelo. Muestra al canónigo, con los brazos cruzados y devorado por gusanos, con la siguiente inscripción: “Dejemos a Dios el alma que ha creado. A la naturaleza lo que es suyo. Esperando la resurrección y la vida eterna de ambos (cuerpo y alma). Porque es necesario que lo corrupto se torne incorruptible, y que lo mortal se torne inmortal”²⁸.

Los dos grandes grupos tipológicos del *transi*, clasificados en cuanto a su forma en las categorías generales de *simple* y *doble*, no son en absoluto fórmulas iconográficas rígidas, sino que hay modelos mixtos, cuyos atributos y caracterizaciones pueden intercambiarse. Algunos atributos singulares deben relacionarse con áreas geográficas

²⁶ El cardenal Lagrange fue ministro de finanzas de Carlos V de Francia, obispo de Amiens y cardenal desde 1375. Murió en 1402 y dejó dispuesto en su testamento que desmembraran su cadáver de modo que los huesos, después de ser hervidos, fueran llevados a Amiens, y la carne y entrañas enterradas en Aviñón bajo su monumental *transi*. Pese al contenido de la tumba, que parece señalar que la vanidad y el orgullo son pecados contra los que debe un prelado de alta condición luchar, el cardenal Lagrange no llevó, ni mucho menos, una vida modélica. Lujo, ambición y gusto estético por obras artísticas espléndidas marcaron su personalidad mucho más que la humildad. La tumba, parcialmente destruida durante la Revolución Francesa, parece haber sido una expiación penitencial y acaso un ejemplo de falsa humildad. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 243; BARON, Françoise (2003): p. 137; COHEN, Kathleen (1973): p. 34. El epígrafe reza: *Spectaculum facti sumus mundo ut majores et minores/ In nobis clare videant ad quem statum redigentur/ Neminem excludendo, cujusvis status sexus vel aetatis/ Ergo miser cur superbis?/ Nam cinis es et in cadaver fetidum/ Cibus et escam vermium ac cinerem/ Sic et nos, reverteris*. GARDNER, Julian (1992).

²⁷ COHEN, Kathleen (1973): p. 2.

²⁸ El epígrafe trae a la memoria el ritual del miércoles de ceniza en el que se reafirma la conciencia de la finitud mortal de la materia con la frase *polvo eres y en polvo te convertirás*. COHEN, Kathleen (1973): p. 95.

concretas, por ejemplo, las figuras demacradas son más habituales en Inglaterra, mientras que la presencia de ranas y serpientes saliendo del vientre del cadáver son representativas del Sacro Imperio Romano Germánico. En consecuencia, en la mayor parte de los ejemplos que se han documentado, los *transi* comparten elementos iconográficos y atributos, pero en algunas circunstancias concretas, las fórmulas icónicas se desarrollan por focos, tal y como se va a indicar a continuación.

El primer grupo presenta el cuerpo inerte del *transi* envuelto en un sudario, en una arpillera o fajado, como si fuera una momia. Aunque no es exclusivo de ninguna región, predomina en Francia, Borgoña, Inglaterra y los Países Bajos. Es un tipo iconográfico que debe ponerse en relación con los rituales de lavado y colocación del difunto envuelto en un sudario, previos a la inhumación. Desde el primer cristianismo, la creencia en la *resurrección de la carne y la vida eterna*, tal como se enuncia en el Credo, condujo al rechazo del ritual de la incineración y a la aceptación del rito de la inhumación como necesario para alcanzar la resurrección al final de los tiempos²⁹.

La preparación del cadáver antes de depositarlo en el lugar de su descanso eterno seguía tres procedimientos diferentes en el siglo III. El primero era envolverlo en un sudario tejido en lino, tomando como modelo el tratamiento del cadáver de Cristo tras su muerte. El segundo era depositarlo dentro de un saco de arpillera o tela grosera. El tercero sugiere un cierto tratamiento del cadáver, análogo al proceso de momificación que hacían los antiguos egipcios, lavando y embalsamando el cadáver con ungüentos antes de vendarlo, siguiendo un procedimiento similar al que se usaba para fajar a los niños cuando eran pequeños. Los tres procedimientos usados en el primer cristianismo proporcionaron los modelos que luego están presentes en la iconografía del *transi* de la Baja Edad Media, sin duda porque se mantenían los rituales y eran representados de una forma bastante objetiva. Aunque existen *transi* con sudario y momificados, el modelo que predomina es el que relaciona el cadáver con un saco de conformidad a tres modelos diferentes.

El primero es el cadáver dentro del saco cerrado y atado con una cuerda, siendo ejemplos representativos la lauda de Guillermo Callot, de 1446, y la tumba de Thomas Beresford y su esposa Agnes Hassall [fig. 13] conservada en la iglesia de San Edmundo en Fenny Bentley, Derbyshire, hacia 1473³⁰. El segundo modelo presenta el cadáver dentro del saco, dejándolo parcial o totalmente abierto para mostrar el rostro, parte del cuerpo, o la totalidad finado, comido por las alimañas, siendo ejemplos interesantes de este tipo la tumba del obispo Thomas Beckington³¹ en la catedral de Wells (c. 1450), la lápida sepulcral de Wouter Copman († 1387) en la catedral del Salvador de Brujas, y las cinco laudas encargadas para diferentes iglesias por el profesor de Oxford Ralph Hamsterley († agosto de 1518), una de las cuales se encuentra hoy en la iglesia de San Andrés de Oddington, en Oxfordshire [fig. 14], con un estremecedor epígrafe: “Aquí estoy, dado a los gusanos, por lo que trato de mostrar que así como estoy aquí, así está todo el honor”³². En la tercera variante el cadáver se emancipa del sudario colocándolo

²⁹ En principio, la necesidad de conservar el cadáver para posibilitar la resurrección no encaja del todo bien con la idea platónica de exaltación del alma y desprecio al cuerpo que inspira la iconografía del *transi*.

³⁰ Thomas Beresford vivió en Benthley Hall y sirvió con sus hombres a Enrique VI. Participó en la batalla de Agincourt y murió en 1473. Agnes Hassall murió en 1483.

³¹ Thomas Beckington se formó en Winchester y en Oxford, fue el secretario de Enrique VI de Inglaterra y obispo de Bath y de Wells.

³² COHEN, Kathleen (1973): p. 91.

encima, tal y como sucede en el ya comentado *transi* del arzobispo Chichele o en el del obispo de Lincoln Richard Fleming († 1431)³³. Por último, los fajados son muy escasos, pero entre ellos hay que citar los *transi* de Elyn Bray (1516) y de John Eyre (1523).

El segundo grupo desarrolla como atributo fundamental el cadáver comido por los gusanos, al que Henriette S'Jacob denomina *vermis*³⁴. Dependiendo de los tipos, pueden aparecer unos pocos gusanos empezando a devorar el cadáver, muchos gusanos rompiendo el pecho o el vientre hinchado, con algunos de ellos saliendo por el agujero que han hecho al descomponerlo, o muchos gusanos cubriendo totalmente la superficie del cuerpo. Ejemplos relevantes de este modelo iconográfico son los ya estudiados *transi* del canónigo Étienne Yver y del profesor Ralph Hamsterley, así como la tumba de Johannes Gemeiner, conservada en la iglesia de Santiago de Straubing, de hacia 1482, y el *transi* de Robert Touse, de hacia 1422, una lápida con relieve inciso conservada en la catedral de Rouen [fig. 15], de cuya boca emerge una filacteria donde está escrito: *expecto resurrectionem mortuorum* ("espero la resurrección de los muertos")³⁵.

El pensamiento cristiano interpreta el gusano como símbolo de la humildad y el arrepentimiento, tal y como defiende santo Tomás de Aquino en el siglo XIII, puesto que los gusanos que roen los cuerpos de los condenados deben interpretarse en un sentido figurado como expresión visual de los remordimientos de conciencia del difunto³⁶. En ocasiones, los gusanos representados tienen grandes dimensiones y pueden confundirse con serpientes pequeñas, símbolo también del pecado. En todo caso, el gusano representado se ajusta bien a la especie *tenebrio molitor*, vulgarmente conocida como *gusano de la harina*, representado de un modo objetivo, unas veces como larva y otras como adulto³⁷.

El tercer grupo es una variación iconográfica a partir del modelo anterior, puesto que añade serpientes y ranas a la fauna mortuoria habitual. Más allá de la participación de los sapos y las serpientes en la degradación del cadáver, el significado de ambos animales va irremediabilmente unido a la imagen del pecado en el arte cristiano de la Baja Edad Media, pues el imaginario de la literatura tradicional germánica y los sermonarios, desde el siglo XI en adelante, asocian la rana al pecado de la lujuria y la serpiente a la desobediencia del pecado original. Al igual que la incorruptibilidad del cuerpo de los santos, la Asunción de la Virgen, la Ascensión de Cristo a los Cielos y el viaje de Elías al cielo montado en un carro de fuego son signos externos de la virtud, puesto que Dios los había dejado exentos de la degradación corporal como premio a su vida ejemplar, la característica de los cuerpos pecaminosos es, precisamente, la contraria y por eso se les asocia a la presencia de símbolos del pecado como los sapos y las ranas³⁸. El *transi* con

³³ Richard Fleming nació en 1385. Se formó en Oxford, donde fundó el Lincoln College. Fue obispo de Lincoln desde 1419.

³⁴ S'JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

³⁵ COHEN, Kathleen (1973): p. 103.

³⁶ Ibid., p. 59.

³⁷ El *tenebris* es en realidad un coleóptero parasitario, cuyas larvas habitaban en la harina, podían resistir la cocción del pan si no estaba bien hecha e, ingeridas por el hombre, se desarrollaban en su sistema digestivo, de modo que, al morir, el individuo era devorado desde dentro por estos gusanos en estado de larva, con el cuerpo anillado, que miden unos 2,5 cm. Llegada a su madurez, la larva se desarrollaba convirtiéndose en un coleóptero que es el que aparece representado objetivamente en los *transi*. A su vez, el *tenebris* puede estar parasitado por un gusano que se llama *Hymenolepsis*, que es muy parecido a la tenia común.

³⁸ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): p. 819; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002).

sapos, ranas y serpientes es un tipo iconográfico bastante habitual en Alemania y centro de Europa, como bien demuestran el *transi* de Bernhard Beham, de hacia 1507 en la ciudad de Hall, en el Tirol austriaco; el *transi* de Peter Niderwirt, de hacia 1522, en Eggenfelden, Baviera, y el de François I de Montferrand-La Sarraz, obra de cronología polémica que se ha datado en un arco cronológico que oscila entre 1360 y 1400 [fig. 16]. Esta última fue labrada para la capilla de San Antonio del Castillo de La Sarraz, en el cantón Suizo de Vaud, usada como panteón familiar. El yacente muestra a François I desnudo con los brazos cruzados sobre el pecho atacado por gusanos largos que bien podrían ser serpientes, dos sapos en los ojos, dos en la boca y cuatro en los genitales³⁹.

El cuatro grupo está conformado por los *transi* interpretados como si fueran momias ajamonadas, diferenciadas del resto de cadáveres por su aspecto disecado “como un cuerpo arrugado con la piel tensa que a través de ella muestra su cuerpo huesudo”⁴⁰. Una fina piel cubre los huesos y da al cadáver un aspecto de momia, que está en relación tanto con los métodos de embalsamamientos como con las condiciones climáticas de ciertos edificios de uso funerario en los que, por ser lugares secos, se propicia la deshidratación natural de los cuerpos y, en definitiva, la formación de momias ajamonadas de las que son magníficos ejemplos las tumbas ya comentadas del cardenal Lagrange, del arzobispo Chichele y el obispo Beckington. En la Edad Media se conocían los efectos preservadores de los cuerpos ajamonados asociados a las condiciones termo-hidrográficas de sequedad constante. Buen ejemplo de ello lo encontramos en fuentes perieгéticas, como el libro de viajes titulado *Andanças y Viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo habidos*, cuya data se sitúa entre 1453 y 1457, que describe perfectamente la momificación de los cadáveres en Egipto por efecto de la deshidratación de los cadáveres⁴¹. Estos cuerpos secos y arrugados como pergaminos, fueron denominados *pulvis* por Henriette s’Jacob, si bien conviene indicar que el término es confuso, puesto que *pulvis* en latín significa *polvo*⁴².

El quinto y último grupo está formado por aquellos *transi* que muestran el estado final del finado, es decir, cuando el cuerpo carece de carne y solo existen los huesos todavía unidos por no haberse degradado los tendones y ligamentos. Es un tipo iconográfico muy abundante, del que han de destacarse los *transi* de Thomas Saux, de 1391, hecho para la desaparecida Sainte-Chapelle del palacio de los Duques de Borgoña, en Dijon⁴³, el *transi* de Gilles Rennepont, de hacia 1445, en Bar-sur-Aube (Champagne), y la tumba de Beaulieu, de hacia 1450, en el cementerio de Drogheda (Irlanda), entre otros ejemplos [fig. 17].

Las variantes iconográficas que llevamos descritas no son tipologías cerradas, sino que se pueden dar variantes mixtas que combinan elementos singulares de varios tipos iconográficos entremezclándolos para crear fórmulas iconográficas híbridas. Los atributos son siempre fáciles de reconocer y no suponen grandes problemas de identificación. Además, hay que destacar un elemento que comparten la gran mayoría de estas representaciones: la captación del *rigor mortis*.

³⁹ COHEN, Kathleen (1973): pp. 77-78. François I y su esposa fundaron la capilla de San Antonio del Castillo de La Sarraz tras un rebrote de peste negra que asoló sus dominios. Como murió en 1362 y la capilla no estaba teminada, existe la polémica de si es tan solo un cenotafio y el yacente está en verdad enterrado en la capilla de Lac-de-Joux. MONTVERT, Charles (1893): p. 271.

⁴⁰ COHEN, Kathleen (1973): p. 2.

⁴¹ PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006): p. 266.

⁴² S’JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

⁴³ PLANCHER Urbain (1741): p. 31.

A comienzos del siglo XVI, apareció una nueva variante iconográfica que presenta los *transi* con rasgos objetivos de los estadios intermedios del embalsamamiento, como si se hubiera representado al difunto unas pocas horas después de morir, con una belleza todavía perceptible⁴⁴. Este tipo fue denominado por Henriette S'Jacob *caro vilis*, que significa, literalmente, *carne barata*⁴⁵. El uso de esta semántica implica un juego irónico en el que se desprecia el cuerpo por ser la parte material del hombre, como si careciese de valor. Al mismo tiempo, se establece un juego visual comparativo en el que se compara la carne a punto de pudrirse, colocada en el mostrador de una carnicería —carne sin duda más barata para venderla cuanto antes y que el tendero no tenga pérdidas—, con la carne sin valor del finado, expuesto para su velatorio, sobre una superficie análoga a la del mostrador de una carnicería.

Por otro lado, se invierte el orden visual y ello implica toda una serie de juegos irónicos. La posición lógica del finado después de su muerte es estar en el interior de una fosa, bajo tierra, con la losa encima. Sin embargo, en el *caro vilis* el cadáver no está sepultado, sino colocado sobre la losa, una plataforma desde donde se muestra, pero un espacio que no le corresponde, salvo que interpretemos la losa como superficie para colocar el cadáver durante el velatorio. A veces, este tipo de imágenes se acompaña de la frase *Omnibus horribilis, pulvis, vermis, caro vilis* (literalmente: “todo es horrible, polvo, gusanos, carne barata”), y los cadáveres pueden aparecer hinchados o en proceso de degradación, como en el “encuentro de los vivos y los muertos”, aunque no es lo más habitual⁴⁶. Ejemplos interesantes del *caro vilis* son los sepulcros de Filiberto II de Saboya y Margarita de Austria, de hacia 1528, en el monasterio de Brou, y los yacentes de Luis XII y Ana de Bretaña, ejecutados entre 1517 y 1531, para el panteón real de Saint-Denis⁴⁷.

También es interesante el contexto en el que el *transi* aparece representado. En la mayoría de los casos, el lecho sobre el que descansa el difunto es una sencilla losa sepulcral pétrea. Casi siempre losa y cuerpo aparecen representados sobre una superficie que figura ser el suelo de tierra con hierbas. De ese modo se expresaba arrepentimiento y humildad al figurar el *transi* en el momento en el que el cadáver estaba en contacto con la tierra, de cuyo barro Dios había fabricado al hombre. Es como si se materializara la bendición del *Miércoles de Ceniza*: “Polvo eres y en polvo te convertirás”. Al mismo tiempo, es una pervivencia pagana de “la antigua práctica del contacto con la Madre Tierra a la hora de la muerte”⁴⁸. En algunos *transi* el cuerpo aparece representado inerte sobre esteras tejidas en esparto en las que se pueden reconocer los dibujos del trenzado de las fibras vegetales tal y como sucede en el *transi* del médico Guillaume Lefranchoise, que fue canónigo en la iglesia de San Bartolomé de Bethune, donde fue enterrado hacia 1456, y cuya lápida se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Arrás. Otro *transi* que se ajusta bien a esta tipología es el del Doctor Thomas Bennetts, enterrado hacia 1536 en el claustro de la Catedral de Salisbury⁴⁹. A veces se representa bajo el

⁴⁴ Se trata de una iconografía que empieza a usarse en el siglo XVI, en los monumentos funerarios de los monarcas franceses.

⁴⁵ S'JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

⁴⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011).

⁴⁷ LENIAUD, Jean-Michel y PLAGNIEUX Philippe (2012): pp. 115-116.

⁴⁸ COHEN, Kathleen (1973): p. 59.

⁴⁹ TATTON BROWN, Tim y CROOK, John (2009): p. 109.

cuerpo inerte una rica tela decorada con formas geométricas, animales y vegetales, tal y como sucede en las lápidas de Joris y Jakemine de Munter (1439) y de Wouter Copman (1387), todas ellas conservadas en la catedral de San Salvador de Brujas⁵⁰, siendo el lecho de flores una alusión directa a la pastoral celeste del Salmo 23.

Fuentes escritas

Son diversas las fuentes escritas que explican la aparición de la iconografía del *transi* como una forma de representar el hombre medieval. Las más relevantes están relacionadas con el pensamiento de Platón y de los filósofos neoplatónicos que fueron seguidores de san Agustín. Según estas teorías del hombre, el ser está formado por el cuerpo corruptible y el alma inmortal. La obligación del hombre es vigilar expectante y luchar contra el pecado y contra las necesidades imperiosas del cuerpo, para conseguir la salvación eterna del alma en el estrecho juicio de Dios. Este planteamiento conduce a un desprecio del cuerpo, puesto que sus imperativos deben ser controlados, y a la exaltación del alma como valor moral prioritario. Uno es feo, se corrompe y, aunque puede ser temporalmente atractivo, está sujeto a su degradación, mientras que el alma es bella, eterna y óptima. Durante los siglos XI, XII, XIII y XIV, este discurso filosófico, imagen medieval del *ubi sunt?* habitual en la literatura grecolatina, solo afectó al ámbito de lo escrito, bien a la reflexión sobre la naturaleza del hombre, bien al verbo encendido de los sermones más o menos efectistas. Fue en la segunda mitad del siglo XIV cuando, como consecuencia de la doble crisis marcada por la peste negra y la Guerra de los Cien años, el tema cruzó la frontera de las artes visuales en las que es necesario el desarrollo del naturalismo (tanto de recursos técnicos, como estéticos y compositivos) para afrontar la imagen de los cuerpos corruptos, flácidos y descompuestos en contraste con los cuerpos bellos, firmes y tersos⁵¹.

Las categorías del *transi* doble presentan un código visual basado en esta confrontación entre el cuerpo y el alma, planteando en la cultura visual del momento, la plasmación neoplatónica y la imagen de la duplicidad del cuerpo humano. Este se dividía en *psique* y *soma*, entendiendo que la primera permanece encarcelada en la segunda durante su etapa terrestre. La asimilación del pensamiento neoplatónico a través de san Agustín facilitó la aparición del *transi* en la Edad Media, que percibe el cuerpo como un mero elemento corruptible e infravalorado, explicando así la representación violenta de la descomposición corpórea.

Junto al pensamiento teológico también influyó el pensamiento médico. La incipiente ciencia natural neoaristotélica, muy presente en las nacientes universidades de los siglos XIII y XIV y en el pensamiento tomista, revalorizó el cuerpo como soporte necesario del

⁵⁰ VV. AA. (1848).

⁵¹ Pocos son los pensadores de la Alta Edad Media que no tratan el tema del desprecio del cuerpo y lo plasman de un modo u otro en sus escritos. Es un lugar común en la mentalidad del hombre medieval. Baste citar en el siglo X los escritos de san Odón de Cluny: “La belleza del cuerpo está solo en la piel. Pues si los hombres vieses lo que hay debajo de la piel [...] sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y la garganta y en el vientre, encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?” HUIZINGA, Johan (1995): pp. 198-199. O el famosísimo texto de fray Bernardo de Morlay: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* (Por su nombre subsiste la antigua rosa, solo nos quedan los nombres desnudos. De la belleza solo queda el recuerdo y el nombre).

alma. Muy pronto se recuperaron textos y conocimientos de la Antigüedad, como la *Historia Natural* de Plinio, donde se describen las fases del proceso de degradación del cadáver. Santo Tomás de Aquino, siguiendo el hilemorfismo, determinó que el cuerpo y el alma conformaban una unidad sustancial, criticando el concepto de la accidentalidad platónica que interpretaba que el alma estaba encerrada en cuerpo por un accidente imposible de explicar y transitorio. A partir de estos textos, la ciencia natural propició el estudio de la anatomía y el naturalismo en la representación de los cuerpos irrumpió en el arte. No solo en la iconografía humana, sino también de los animales, plantas y paisajes. Por supuesto, primero, el naturalismo del siglo XIII atendió a representar al vivo bello. Pero, a partir de mediados del siglo XIV, también empezó a figurar al muerto naturalista, en el proceso de degradación, en iconografías claramente desagradables.

En paralelo, hay que destacar el papel de los *Bestiarios* y el *Fisiólogo*, no solo por ser libros pseudo-científico-naturales con una vertiente de enseñanza moral, sino también a la hora de interpretar las representaciones del *transi*, a fin de comprender mejor el estudio anatómico y la procedencia y desarrollo de la ya citada fauna mortuoria cuyas especies de animales no son aleatorias⁵². Estas iconografías deben relacionarse con la expresión visual de la teoría de la generación espontánea, expuesta por Aristóteles en *De la generación y desarrollo de los animales*⁵³, según la cual “muchos de los animales inferiores, hasta las anguilas y las ranas, nacen espontáneamente de las sustancias en putrefacción”⁵⁴. El hombre de la Baja Edad Media consideraba el cuerpo, en sí mismo, productor de seres inmundos, vinculados a la percepción de la naturaleza humana como tendente al pecado.

La aparición de la fauna mortuoria que es representada en el *transi* está citada en varios pasajes de las *Sagradas Escrituras* y debe ser interpretada de acuerdo a ciertos simbolismos cristianos. En el Eclesiástico 10, 13 se hace referencia a una relación entre el cuerpo muerto y los reptiles: “cuando muera el hombre, serpientes, sabandijas y gusanos, eso será lo que herede”. En el Apocalipsis, 16, 13 se explica el simbolismo de estos animales como la forma externa de manifestar la eliminación del pecado, puesto que el hombre vomita serpientes que le salen por la boca. Con ello vuelve a la pureza original: “y vi salir de la boca del dragón, y de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta, tres espíritus inmundos en figura de ranas”. Por tanto, es posible interpretar la fauna que habita el cadáver en estado de putrefacción con un valor simbólico no arbitrario ni casual.

Entre las fuentes escritas que dan una posible explicación a la representación violenta de los cuerpos en descomposición, hay que incluir los sermones y las prédicas escatológicas que surgieron como respuesta al apego hacia la vida material por parte de la población de la Baja Edad Media que vivió las grandes epidemias y guerras del siglo XIV. El impacto visual de estos acontecimientos provocó una serie de cambios en las mentalidades y, en consecuencia, en el modo de percibir la muerte. Estos sermones, junto al *Ars Moriendi*, muestran y recuerdan a la población la fugacidad de la vida, e intentan ser una forma de control, de reglamentación y de enseñanza en torno a cómo se debe vivir adecuadamente, cómo superar los miedos a la muerte y cómo obtener la salvación. La muerte es parte de la vida de la Iglesia. Sobre ella predica, sobre ella atemoriza y sobre ella trata de organizar a la sociedad en ese último momento⁵⁵. Ejemplo de este miedo dirigido son los sermones de “actitud ascética, cuyo mejor exponente son los predicadores

⁵² ANÓNIMO-PSEUDOARISTÓTELES (2000); CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997).

⁵³ SÁNCHEZ, Ester (trad.) (1994): pp. 36 y 37; PALAFOX MARQUÉS, Silverio (1977).

⁵⁴ RADL, Emanuel (1982): p. 26.

⁵⁵ BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa (2001): p. 299.

como San Vicente Ferrer, quien en su discurso enfatiza la corruptibilidad de los cuerpos”⁵⁶. En efecto, en su *Tratado de la vida espiritual*, San Vicente escribe lo siguiente: “el hombre debe sentir de sí como de un cuerpo muerto lleno de gusanos; hediondo y tan asqueroso, que no solamente huyen de poner en él los ojos los circundantes, más se tapan las narices para no sentir el mal olor que echa”⁵⁷. El *transi* fue un sermón convertido en imagen, como lo fueron otros temas macabros.

Por otro lado, hay que destacar también la importancia de los testamentos y las inscripciones funerarias como fuente escrita para el estudio de los simbolismos y complejidad formal del *transi*, puesto que permiten entenderlo en el contexto de los sentimientos atávicos que giran en torno a la muerte. Sirva de ejemplo el protocolo notarial del encargo de la tumba de Philibert de Châlons Arlay, en el que se pide al escultor Conrad Meit que haga el yacente “rígido como el retrato de un transi muerto ocho días”⁵⁸. El testamento es una fuente histórica de carácter primario que tiene por objeto dejar un último testimonio escrito con las voluntades y mandas que un vivo hace a sus familiares y albaceas, antes de abandonar el mundo material, indicando cuáles son sus deseos para después de muerto, pidiéndoles que los cumplan. Testar es una parte fundamental del rito de la buena muerte puesto que en este acto notarial se dejan establecidas las misas para remedio del alma del finado y, de un modo más o menos rígido, qué deben hacer los vivos con los bienes del muerto, cómo han de repartírselos o usarlos.

En no pocas ocasiones, se deja por escrito cómo debe ser la tumba, a veces un *transi*, y se pide a los vivos que concluyan los proyectos artísticos financiados que habían quedado inconclusos. De ese modo, se convierten en una última promoción artística *post mortem* y en la imagen final que proyecta el muerto ante sus familiares y ante la sociedad que lo conoció. En las inscripciones aparecen, con asiduidad, mensajes para que el espectador recuerde la proximidad de la muerte, por lo que muchas de las inscripciones son recordatorios de muerte: *memento mori*. Hay inscripciones con mensajes morales de filosofía estoica, que esconden una finalidad catequética de humildad cristiana. El recurrente mensaje presente en el “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos” se convierte en un espacio común en el *transi*: “éramos lo que sois, lo que somos seréis”⁵⁹. Estos epigramas presentan ante quien los lee una preocupación por el destino del alma⁶⁰. En el caso concreto de los *transi* dobles, algunos epitafios cuestionan el mérito de la gloria mundana y la riqueza, mientras otros describen los horrores que esperan al cuerpo del hombre una vez encerrado en la tumba. Al final de la Edad Media, estos textos se cohesionaron de forma coherente con las imágenes para ser más explícitos, recreándose así en la visión repugnante del cadáver. Es decir, en las tumbas, la imagen colabora con la palabra para expresar un mismo y único mensaje⁶¹.

⁵⁶ HAINDL, Ana Luisa (2009): p. 131.

⁵⁷ SAN VICENTE FERRER (1956): p. 530.

⁵⁸ GAUTHIER, Jules (1898): p. 274.

⁵⁹ La advertencia que los muertos hacen a los vivos en el encuentro es un calco de la epigrafía latina que puede leerse en numerosas laudas del periodo imperial romano, asociando el epígrafe a la imagen de la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*. En las puertas de muchos cementerios y osarios, junto a la representación de dos tibias y una calavera, puede leerse el epígrafe: “Detente, caminante y mira si no hay dolor como el nuestro. Yo fui como tú eres, tú serás como nosotros”. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011).

⁶⁰ COHEN, Kathleen (1973): p. 20.

⁶¹ BINSKI, Paul (2001): p. 113.

Las diversas fuentes escritas que llevamos descritas no son las únicas que explican la aparición, desarrollo y significado del *transi*. Hay que incluir también la literatura monástica que atendió, desde el siglo XII, a regodearse en las temáticas macabras donde el horror de la muerte es expresado con el objeto de evocar el rechazo al orgullo, la vanidad y a otros pecados. Ejemplo de ello son la *Meditatio de humana conditione* de Bernardo de Claraval (1091-1153), el *De Contemptu mundi* de Inocencio III (1161-1216) y el poema *A Disputacion betwyx þe Body and Wormes* del siglo XV. En estos textos se dan detalladas descripciones de la descomposición del cuerpo tras la inevitable muerte, del escaso valor de la belleza y del nulo poder de la vida para zafarse de la necesaria muerte en el mundo terreno⁶². En la literatura profana de los siglos XV y XVI, poetas como Eustache Deschamps, autor de la *Doble ley de la fragilidad humana* en 1383, Pierre Michault, Georges Chastellain, François Villon, autor de un poema *Testamento* en la década de 1460, Pierre de Ronsard, autor en 1552 de una serie de *Odas*, y numerosos escritos de autor anónimo, podrían ser considerados como ilustradores de la iconografía macabra⁶³.

Por último, Baltrusaitis afirma la posible influencia de la poesía budista que, a partir del siglo X y XI, puso por escrito los diferentes estados de descomposición de los cuerpos, y que, junto a la observación del natural, pudo ser una de las vías que permitieron el desarrollo de la iconografía de la materia en descomposición. Ejemplos interesantes de esta literatura búdica son el poema de los *Nueve estados de un cuerpo después de su muerte*, referidos a la poetisa Ono no Komachi, y los *Sermones medios* de Buda, acaso conocidos en occidente a través de las misiones evangelizadoras que los franciscanos tuvieron en el Extremo Oriente⁶⁴.

Otras fuentes

Entre las fuentes no escritas que influyeron en la aparición de la iconografía del *transi*, los historiadores de las mentalidades han incidido en el cambio en la sensibilidad religiosa y en los cambios de mentalidad frente a la visión de la muerte que se tenía en los siglos XII y XIII. Desde la segunda mitad del siglo XIV se produjo una revalorización consciente y firme de apego a la vida y los bienes materiales muy perceptible en la máxima hedonista, que acaba por ser un tópico literario, *carpe diem*. El mundo actual, tal y como afirma Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*, ha construido una serie de prejuicios en torno a la contemplación de la muerte, que se han materializado en una tendencia pudorosa a su ocultación⁶⁵.

⁶² COHEN, Kathleen (1973): p. 24.

⁶³ ARIÈS, Philippe (2000): p. 135; CHASTELLAIN, Georges (1864); DESCHAMPS, Eustache (2003); MICHAULT, Pierre (1980); VILLON, François (1911) y (2001).

⁶⁴ Los estados de la descomposición son descritos en torno a un cementerio u osario, en el que se observan los cuerpos día tras día, siendo patente su degradación. Estas descripciones aparecen en el *Satipatthana Sutta* o *Discurso sobre la atención consciente*, *Majjhima Nikaya* 10 (MN 10). Traducido del pali al castellano por SOLÉ-LERIS, Amadeo y VÉLEZ DE CEA, Abraham (1999); BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 240-241; INFANTES, Víctor (1997): p. 98.

⁶⁵ “Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no sólo a recordar

En cambio, en la Baja Edad Media, la muerte era una realidad asumida como algo cotidiano. La razón por la cual la imagen de la muerte y del muerto a través del *transi* no se hacen cotidianas en las artes figurativas hasta la segunda mitad del siglo XIV debemos buscarla en el tardío desarrollo del naturalismo. Las artes visuales solo alcanzaron el desarrollo técnico necesario para la captación realista del muerto, con dramatismo y repugnancia, a finales del siglo XV. Es por eso que la visión del cadáver en degradación apareció primero en la literatura y luego, tardíamente en el arte. Contribuyeron al expresionismo dramático la visión concreta de los cadáveres de los enfermos de peste negra durante el desarrollo de la pandemia de 1348 y de sus sucesivos rebrotes⁶⁶.

El estudio de los cadáveres diseccionados en las primitivas facultades de medicina y la influencia del ritual funerario, tanto de la preparación del cadáver (lavado y cubrición del cuerpo con un sudario), como de la exposición y velatorio, obligó a los creyentes a ver el cadáver en proceso de putrefacción, especialmente cuando se cavaba una fosa nueva y quedaban al descubierto los restos de los muertos enterrados en fosas anteriores. A veces, la exposición del cadáver durante días, dejaba a la luz y mostraba bien a las claras los efectos iniciales del proceso de putrefacción: hinchazón del vientre, hundimiento de pómulos... que luego son representados con verismo en la iconografía del *transi*.

Otra fuente interesante, a caballo entre lo documental y lo naturalista, son toda una serie de tratamientos hechos a los cuerpos, que favorecieron la visión del cadáver, tales como el traslado de los mismos y las actas notariales que atestiguaban la identidad del difunto transportado hasta el lugar donde había dispuesto su descanso y los embalsamamientos, entre otros procedimientos. Todo ello condujo a la representación objetiva y naturalista del cadáver en proceso de degradación. Como la muerte acontece sin previo aviso, muchas veces sobrevenía a los finados en viaje o fuera de su lugar de origen y lejos del lugar donde habían previsto su sepultura. Era habitual en la Baja Edad Media que los testamentos recogieran con cuidado el lugar exacto donde el individuo deseaba ser enterrado, normalmente su parroquia o la iglesia de una comunidad religiosa con la que el finado se sintiese especialmente vinculado. Es por eso que, una vez muerto, sus albaceas tenían la obligación de trasladar el cadáver a su lugar de reposo definitivo, y el traslado podía durar semanas. En la comitiva, si el finado pertenecía a los estamentos privilegiados, debía ir un notario que al comienzo y al final de la jornada abría la caja del ataúd para confirmar que estaban trasladando el cadáver concreto que había dejado dispuesta la *traslatio*, sacando acta de su identificación. Este ritual obligaba a quienes transportaban al difunto a contemplar la degradación de su cuerpo y los diferentes estadios de su deterioro, lo que facilitó que el yacente empezara a representarse en el estado de *transi* en proceso de degradación.

Magnífico testimonio de este proceder fue el traslado del cadáver de Felipe I el Hermoso, que murió el 25 de septiembre de 1506 y cuyo largo peregrinar comenzó en las

la inminencia e inevitabilidad de la muerte, sino también a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis, o bien exorcizarla, reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte, para divertirnos en la ajena”. ECO, Umberto (2011): p. 62.

⁶⁶ BENEDICTOW, Ole J. (2011).

navidades de ese mismo año y terminó en 1525 cuando Carlos V lo mandó llevar a Granada, todo ello en paralelo al hundimiento de la reina Juana, su esposa, en las tinieblas de la locura⁶⁷. Otro caso famoso fue el traslado del cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, la esposa de Carlos V, muerta en 1539, custodiada por san Francisco de Borja, que habiendo estado enamorado de ella, al contemplar la degradación de su cuerpo, tomó la decisión de abandonar la vida en el siglo, con su famosa frase “no he de servir a ningún señor que se pueda morir”. Fue así como profesó como jesuita, lo que explica su representación vestido de religioso, llevando una calavera coronada en la mano, por ser la contemplación de un cadáver en degradación el verdadero motor de su conversión. No obstante, Carlos V lo nombró virrey de Cataluña y lo fue desde 1539 a 1543 y solo después de la muerte de su esposa en 1546 pudo san Francisco de Borja ingresar en la Compañía⁶⁸.

Extensión geográfica y cronológica

El *transi* se documenta en la segunda mitad del siglo XIV y a lo largo de los siglos XV y XVI en la geografía de los reinos cristianos católicos de la Europa Occidental, siendo más abundante en los reinos atlánticos (Islas Británicas, Francia, Alemania y Países Bajos) y menos numeroso, hasta ser excepcional, en Suiza y en el Mediterráneo. La explicación de la aparición de estas obras en unas zonas más que en otras está en relación con la costumbre funeraria de la exposición pública de los cuerpos sobre el ataúd, envueltos en un sudario pero con el rostro descubierto, para ser velados antes de meterlos en la caja y sepultarlos. A partir del siglo XIII, en el Norte de Europa se hizo habitual velar el cadáver al menos veinticuatro horas para confirmar la defunción. Este cambio de rito supuso la recuperación de costumbre de tomar máscara mortuoria de cera a partir del cadáver, idea y técnica presente ya en la ritualidad funeraria clásica romana⁶⁹. Pronto se hicieron habituales los simulacros de madera, que buscaban representar de una forma realista y vívida al difunto durante las ceremonias finales de la misa de cuerpo presente. Todo ello dio lugar al nacimiento de las primeras efigies realistas y permanentes del muerto en las tumbas monumentales⁷⁰. La aparición de estos rituales ayuda a explicar que en aquellas zonas en las que no se mostraba el rostro del fallecido haya una mayor proliferación de *transi tomb* por ser sustituidos por simulacros y viceversa. Esta hipótesis explicaría el escaso número de ejemplos en España, Italia y Sur de Francia.

No obstante, en el claustro de la catedral de León se conserva el sepulcro del doctor Juan Martínez Grajal, identificado como un *transi doble* de filiación flamenca de hacia 1447 [fig. 18], compuesto por una lápida sostenida por un ángel, situada en el interior de un arco soportado por dos ménsulas con sendos relieves en los que se enfrenta a Grajal vivo, vestido de canónigo y con el birrete de doctor en Derecho, frente a su *transi* en forma de esqueleto

⁶⁷ RUBIO MARCOS, Elías (2003); ZALAMA, Miguel Ángel (2006).

⁶⁸ GARCÍA HERNÁN, Enrique (1999); BARRIOS PINTADO, Feliciano (coord.) (2010).

⁶⁹ Uno de los casos más emblemáticos de máscara de cera tomada en la Baja Edad Media es la efigie de la reina Isabel de Aragón, que murió de las heridas sufridas en Cosenza (Calabria) al caer de su caballo cuando regresaba de la VIII cruzada, razón que explica que en su máscara funeraria presentara las mejillas con puntos de sutura. Isabel de Aragón era una de las hijas de Jaime I el Conquistador. Contrajo matrimonio con Felipe III, rey de Francia y fue madre de Felipe IV. Fue enterrada en Saint-Denis en 1271, si bien su tumba no es un *transi*. Su yacente está tan deteriorado que no es posible saber si el retrato es real, pero consta la existencia de la máscara de cera. ARIÈS, Philippe (2000): pp. 138-139.

⁷⁰ BINSKI, Paul (2001): p. 140.

con sudario⁷¹. Como tema funerario, el *transi* pervivió en algunos países que abrazaron el protestantismo en el siglo XVI, conociendo cierta vitalidad en Inglaterra. En los países católicos, hasta bien entrado el siglo XVIII, en áreas rurales y en momentos de crisis demográficas, pandemias y pestes, la iconografía del *transi* revive y conoce cierta fortuna.

Soportes y técnicas

El soporte más frecuente del *transi* es la escultura en piedra, normalmente mármol, caliza, arenisca o alabastro, en las técnicas del bulto redondo, alto relieve, bajo relieve y relieve lineal e inciso sobre las laudas sepulcrales de bronce. No obstante, algunos *transi* fueron realizados en pintura, bien en libros miniados, bien en pintura mural. En la Cantiga 67 del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* de la Biblioteca del Escorial (fol. 100r), se narra un milagro en el que un demonio posee un cadáver y lo reanima con el objeto de que ese muerto parezca que vuelve a la vida y en estado de degradación asuste a los vivos. El cadáver poseído se transforma en un *transi* dinámico hasta que un obispo lo exorciza y recupera su estado inerte⁷². Otras miniaturas singulares son las que ilustran el breviario Ms. 2 de la Bibliothèque Municipale de Châteauroux, de hacia 1414, y el poema inglés *A Disputacion betwyx þe Body and Wormes* (*Disputa entre los cuerpos y los gusanos*)⁷³, recogido en el manuscrito Add. 37049, cuyas miniaturas y texto se datan hacia 1460, de la biblioteca del Museo Británico [fig. 19]. En pintura mural hay que citar los *transi* representados en la *Danza Macabra* y, entre ellos, el que existía en el convento de los Celestinos de Aviñón que, según la tradición, fue pintado por el rey René y que desapareció durante la Revolución Francesa, así como la pintura mural de la sala capitular del claustro de los franciscanos de Morella. También existen algunas pinturas hechas sobre tabla, como el del Díptico Carrand de Florencia, de hacia 1391 y, en vidrieras, a partir de principios del siglo XVI como las que se hicieron en 1538 para la capilla de San Vicente de la catedral de Rouen⁷⁴.

El *transi* también aparece en las xilografías y en obras impresas de fines del siglo XV como son las ya citadas de Guyot Marchand, copiando las composiciones de las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París, cabeza de serie de no pocas *Danzas Macabras* –detalle que ayuda a justificar la pervivencia del tema en el Renacimiento–. También tuvieron bastante importancia las xilografías de Pierre le Rouge para Antoine Verard, de 1491-1492, donde el *transi* aparece asociado a la *Danza macabra* y al *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁷⁵. Por último, hay algunos casos puntuales de *transi* bordados sobre tela en vestimentas litúrgicas de los siglos XV y XVI o en tejidos relacionados con los efímeros adornos que se ponían en las capillas durante las exequias y otros rituales funerarios, siendo ejemplo interesante el *transi*, comido de gusanos, bordado en un palio de terciopelo negro de la catedral de Evreux, que puede identificarse como el cuerpo de Adán bajo la Cruz⁷⁶.

⁷¹ FRANCO MATA, María Ángela (1998): pp. 481-482; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): pp. 6 y 14; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011): pp. 362-363; CHICO PICAZA, María Victoria (2012-2013): pp. 172-173.

⁷² GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993).

⁷³ Se trata de la graña inglesa original, tomada de RYTTING, Jenny Rebecca (2000).

⁷⁴ MÂLE, Émile (1995): p. 432.

⁷⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011) y (2014).

⁷⁶ GUIART, Jules (1913): p. 18.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los precedentes más antiguos para el *transi* se encuentran en el Budismo y en los testimonios hedonistas de la cultura clásica helenística y romana. Según Huizinga, la idea de representar el cuerpo en estado de putrefacción pertenece a una sensibilidad religiosa severa, acorde con el cristianismo ascético, y guarda un extraordinario parecido con las concepciones búdicas⁷⁷.

Como es bien sabido, la ciudad de Pekín, en el siglo XIII, conquistada por Ghengis Khan y transformada en su corte, recibió el nombre de Khanbaliq. Entre 1264 y 1376 se convirtió en un importante centro lamaico, especialmente en los años en que vivió rdo-rje-dpal (Yungton Dorje Pel), monje encargado de inspeccionar los ritos⁷⁸. En aquel tiempo la ciudad se convirtió también en un importante centro para la espiritualidad franciscana, con obispado y misioneros acreditados de la talla de Guillermo de Rubrouk, Odorico de Pordenone, Juan de Carpine, etc.⁷⁹. De este modo, los Hermanos Menores pudieron conocer las escenificaciones teatrales, a la manera del teatro de los misterios, que hacían los budistas, e importar a Europa el gusto por los temas macabros⁸⁰. En relación con esto hay que citar la existencia de una iconografía que presenta a Buda ascético demacrado y huesudo por la abstinencia y el rigor alimentario, para indicar con ello su renuncia al mundo. El modo de marcar las osamentas lo asemeja a las momias ajamonadas de los *transi* europeos, tal y como evidencian las pinturas al fresco de la Basílica Inferior de Asís de hacia 1325, en las que está representado San Francisco con los estigmas ante un *transi* coronado, con girones de ropa, dentro de su ataúd vertical [fig. 20].

Por otro lado, el *transi* y los temas macabros medievales, parecen derivar de algunos temas concretos del arte helenístico y romano, como lámparas sepulcrales griegas y romanas; donde las figuras de los muertos en forma de esqueleto se representan entendidas según el espíritu epicúreo, esto es, como una incitación a los goces del cuerpo y lo sensual, en un planteamiento filosófico radicalmente opuesto al pensamiento cristiano. Estas iconografías debieron ser conocidas a través de la glíptica, la joyería (como el tesoro de Boscoreale), las marionetas articuladas usadas en el contexto del banquete y el mosaico de triclinios y casas de comida.

⁷⁷ HUIZINGA, Johan (1994): p. 217.

⁷⁸ Yungton Dorje Pel fue un monje Budista, denominado por algunos historiadores *el brujo*, por usar alguna clase de poderes del *Yamāntaka*, manifestación iracunda del *Mañjuśrī*, un arte esotérica de la sabiduría trascendente, de la que era practicante, para vengar el homicidio de su maestro Zurton Jampa Sengge y destruir la familia de su asesino. HAW, Stephen G. (2006).

⁷⁹ POPEANGA CHELARU, Eugenia (1992).

⁸⁰ Guillermo de Rubrouck y Odorico de Pordenone, cuando evocan a los tibetanos, les presentan bajo una luz macabra en la que realizan copas con los cráneos de sus padres para beber en ellas las libaciones de los ritos religiosos. Una visión que se refuerza con las leyendas donde esos cráneos se usan para beber sangre. Por si fuese poco, cabe destacar tres elementos más: por un lado, un ritual en el que se representaba una danza macabra, con actores vestidos con ropas negras pintadas con esqueletos y máscaras en forma de cráneo, que se han conservado hasta hace poco en el templo lamaico de Pekín, y que generalmente se admite que fue inaugurado por Padmasambhava en el siglo VIII, en la ceremonia de consagración del monasterio de Samyas, construido por el monje-brujo de Udyāna; así como en el *Vetālapancavimsati* donde se cuenta que aparece en los *Vetālas* que reviven o hacen levantar a los difuntos, quienes todavía revestidos de su carne, bailan una danza macabra. La mitología búdica incluye gran número de cadáveres vivientes correspondientes a los demonios que son seguidores de Pāpiyān, revestidos con los signos iconográficos de la muerte. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 249; PADMASAMBHAVA (1999).

En Occidente, los ejemplos más antiguos de este tipo de representaciones son los esqueletos filosóficos, presentes en lápidas griegas y pavimentos musivos romanos del siglo I d.C., como la calavera sonriente, acompañada de complejos símbolos filosóficos epicúreos, encontrada en el solado de una tienda en Pompeya, o el mosaico que presenta un esqueleto recostado con el lema socrático, *conocerse a uno mismo*, procedente de las excavaciones del convento de San Gregorio en la vía Apia, hoy en el Museo Nacional de Arte Romano de Roma. Estas representaciones de la Antigüedad clásica podrían tomarse como los precedentes más antiguos en el territorio europeo de estas iconografías retomadas y ampliamente desarrolladas en la Baja Edad Media.

Dentro de la tradición cristiana existen otros temas iconográficos que han podido servir de modelo al *transi*, ya que en sus representaciones aparece un cadáver individualizado y no representado como la propia Muerte. La mayoría de estos temas proceden de la tradición germana, pues proviene de una costumbre que “entre los celtas y los germanos está bien documentada, el rito de acostarse sobre túmulos funerarios para tener una revelación, es decir, la práctica de la incubación, o bien, recibir un don”⁸¹. La *incubatio* está bien documentada en el culto a Asclepio y, como consecuencia de aquel, en el de los santos sanadores, particularmente en la devoción a los Santos Cosme y Damián⁸². Esta ceremonia de iniciación aparece en el mundo cristiano con los santos que visitan la tumba de Alejandro Magno como san Juan Crisóstomo o san Sisoos el Grande, que perciben a través de una revelación la vanagloria del mundo, o el de san Macario de Alejandría, a quien se asocia con la iconografía del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, a quien los paganos sobre los que duerme le revelan las torturas que reciben los réprobos en el infierno. Tanto san Juan Crisóstomo, como san Sisoos y san Macario son representados juntando la cabeza a la calavera que le hace la revelación de su estado en el más allá, en una suerte de *transi doble* presente ya en la pintura bizantina de iconos de los siglos X y XI⁸³. En todo caso, son la representación de un vivo frente a un muerto, una visión especular y en diálogo clave en las representaciones desdobladas del mundo occidental que contraponen al vivo frente al muerto, particularmente para el *transi*.

La representación del esqueleto de Adán en el Gólgota puede ser entendida como uno de los precedentes para el *transi*, pues en ocasiones no solo aparece la calavera, sino el cuerpo entero de Adán, tal como se ha señalado al tratar la iconografía del *transi simple*. La relación entre las iconografías de Adán, la Crucifixión, el Gólgota y el *transi* es muy clara en la Trinidad de Masaccio, uno de los frescos más valiosos del Renacimiento, en la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia, pintado entre 1425 y 1428 [fig. 21]. La crítica, de una manera unánime, ha subrayado el valor de este fresco en relación con la iconografía de la Santísima Trinidad, integrada en un sistema arquitectónico en perspectiva, en el que confluyen las ideas sobre la cuadratura espacial de Filippo Brunelleschi y las concepciones artísticas del arte romano, presentes en el marco arquitectónico en forma de arco de triunfo y en la bóveda de cañón con casetones. La iconografía se enriqueció con la imagen de san Juan, la Virgen y dos donantes arrodillados que se han identificado como miembros de la familia Lenzi, acaso Berto di Bartolomeo y su esposa Sandra. Pocas veces se indica que la base de la composición simula ser un altar de mármol bajo el cual hay un *transi* esqueleto yacente, representado como si fuera un mártir dentro de la *confessio*, figurado con el mismo punto de vista que

⁸¹ LECOUEUX, Claude (1999): p. 88.

⁸² GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2007); RÉAU, Louis (1997-1998a): pp. 339-342.

⁸³ RÉAU, Louis (1997-1998b): p. 289.

se tiene desde una *fenestella confessionis*, acompañado de un epígrafe en lengua vernácula que reza: *oi fu gia quel che voi sete: e quel chi son voi ancor sarete*, la misma máxima que los muertos anuncian a los vivos en el encuentro (“fui lo que tu eres y lo que yo soy tú serás”)⁸⁴. En esta misma línea debe estudiarse el cuadro que, pintado sobre lámina de cobre por Michele Parrasio entre 1572 y 1575, se guarda en el Museo del Prado y representa a San Pío V orante ante un Cristo yacente que tiene bajo él un esqueleto acompañado de la inscripción: *qui mortem nostram moriendo destruxit*⁸⁵.

Sin embargo, el precedente del *transi* más cercano en el tiempo es la iconografía del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, un tema iconográfico que influyó poderosamente en otras representaciones por muy diversos motivos. El *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* es un cuento moralizante cuyo argumento calca, con variantes, uno de los cuatro encuentros del príncipe Sidartha Gautama antes de ser Buda, el tercero de ellos, que se produjo con un muerto. En principio, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* triplica a los protagonistas del encuentro para que sea más dramático y efectista, bien haciendo que cada vivo se corresponda con un estamento, bien convirtiendo a los tres vivos en príncipes.

En ambos casos, la imagen del muerto, inerte o activo, en proceso de degradación, proporcionó modelos iconográficos concretos para la imagen del *transi*. En realidad, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* es un triple *transi* doble de modelo especular. Este mismo principio estético especular también está presente en la *Danza Macabra*, donde los muertos danzarines hasta la hiperactividad sacan a bailar a unos vivos que se quedan petrificados, jugando con la ironía de ver el baile y la felicidad como algo efímero y transitorio⁸⁶. Son, por tanto, visiones dobles y especulares de las mismas figuras que aparecen vivas y muertas al mismo tiempo, contraponiéndose mutuamente. Al contemplar la crudeza de estas imágenes el vivo toma conciencia de las consecuencias de su propia muerte y de su propia vanidad y sus pecados⁸⁷.

Hay que señalar un último precedente tipológico que favoreció la aparición del *transi* doble. Desde el siglo XIII, el monumento funerario está dividido en dos registros: un friso marcado por la estructura de uno de los frentes del sarcófago y un yacente en la tapa, y eso facilitó la captación del sepulcro con el mismo personaje duplicado. No es difícil pensar que el yacente idealizado esconde dentro del sarcófago un *transi* real en proceso de degradación. La imagen no hizo sino materializar, en forma de relieve o pintura, el contraste del cuerpo idealizado y el cadáver realista, relacionándolo con la humildad y con la intercesión de un santo. Son muy abundantes las tumbas con la imagen desdoblada del difunto que obedecen a la necesidad de resaltar dos aspectos concretos de sus vidas: por ejemplo, un mismo individuo podía ser militar y religioso y, al encargar su sepulcro, podía disponer ser representado yacente y desdoblado con hábito religioso y armadura, como sucede en la tumba de Alfonso II de Aragón en el panteón real de Poblet.

Otras veces, el individuo había sido monje profeso y alcanzado las más altas prelaturas y mandaba que se lo representase en la parte superior de la tumba como obispo y en la inferior como monje profeso. Ejemplo de este préstamo visual es la tumba de Jean de Montmirail en Longpont, hacia 1220-1230, caballero representado como soldado en el

⁸⁴ ARGAN, Giulio Carlo (1987); HILLS, Paul (1995).

⁸⁵ FALOMIR FAUS, Miguel (1999): p. 244.

⁸⁶ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011) y (2014).

⁸⁷ BINSKI, Paul (2001): p. 134.

registro superior y con el hábito franciscano de hermano de la Orden tercera en el inferior⁸⁸. Otro ejemplo de desdoblamiento del muerto es la tumba de Arnaud Amalric, en Cîteaux, muerto en 1225, representado con la vestimenta episcopal y con hábito monástico⁸⁹. En la tumba de Edmund Crouchback, Earl de Lancaster, muerto en 1296 y enterrado en la abadía de Westminster, aparece el finado como yacente sobre su sepulcro, y al mismo tiempo montado caballo en la parte superior, dentro de un trifolio; “es un nuevo trato en la representación de la persona, un trato múltiple de sí mismo”⁹⁰, que andado el tiempo explica la aparición del *transi* desdoblado a la persona en la indigencia de la degradación corporal.

En cuanto a las transformaciones que ha sufrido el *transi* a lo largo del tiempo, hay que señalar que la mayoría son consecuencia de los ideales de belleza del Renacimiento, época en la que se prestó mayor atención al estudio de la anatomía y ello se tradujo en captar las anatomías, tendiendo hacia un naturalismo que se corresponde con una cada vez más veraz concepción naturalista de los cuerpos. En Italia, durante el siglo XVI fue cuando aparecieron las nuevas formas de representar los cuerpos muertos, especialmente la representación del cuerpo unas horas después de la muerte, manteniendo todavía la belleza como el último rasgo de la pasada y efímera vida. Lo sorprendente es que esas nuevas formas de representar el cadáver no suplantaron a las antiguas, expresionistas y bajomedievales, sino que coexistieron como bien demuestra el ya comentado *transi* de la Trinidad de Masaccio. Por otro lado, aparecieron en el siglo XVI nuevos atributos, como es la representación de los puntos de sutura posteriores a las tareas de embalsamamiento de los cadáveres tal y como aparecen en el *transi* de Luis XII y Ana de Bretaña, ejecutado entre 1517 y 1531 en la abadía de Saint Denis.

Por último, debe analizarse la proyección del *transi* como modelo iconográfico. El *transi* y los temas que derivan de él, están relacionados entre sí porque todos tienen por objeto la representación de los cuerpos muertos, bien individualmente, bien enfrentados a los vivos. Algunas iconografías propias de la Edad Moderna surgieron del *transi* a partir del siglo XVI y mantuvieron su vigor creativo hasta el siglo XVIII, en especial la *vanitas* y las imágenes que enfrentan al vivo y al muerto en cuentas de rosario y joyas pinjantes de collar o de arracada. La *vanitas* es la representación simbólica de la fugacidad e inutilidad de los placeres del mundo frente a la certeza de la muerte. Generalmente se recurre a la representación de un bodegón con flores marchitas, calaveras, relojes de arena o de cuerda parados, y todo un universo de objetos que intentan evocar la caducidad del mundo.

La *vanitas*, unida al complejo universo de los jeroglíficos, alcanzó su apogeo como tema iconográfico en el siglo XVII, siendo magnífico ejemplo de ello *El sueño del Caballero* de Antonio Pereda hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las *vanitas* pintadas para el Hospital de Sevilla por Valdés Leal. Sorprende en la Edad Moderna la irrupción del *transi* y de los temas macabros en el mundo de la joyería, el adorno personal y las cuentas de los rosarios, cuya producción comenzó a desarrollarse a partir del siglo XVI. En esos casos, son un recordatorio de la muerte al igual que el *transi*, y en ocasiones una imagen especular del vivo. En particular, es habitual que una pieza del rosario se divida en dos partes, enfrentando al vivo con el muerto, o bien, de manera especular, como una representación doble en la que a un lado aparece la imagen del vivo y tras ella la del muerto, a través de un esqueleto del que puede surgir fauna mortuoria.

⁸⁸ LAMBEL, Conde de (1862).

⁸⁹ MÂLE, Émile (1995): p. 433.

⁹⁰ BINSKI, Paul (2001): p. 110; LLOYD, Simon (2004).

Otras veces es un díptico con un mismo individuo, que se divide por la mitad para representar la vida y la muerte en una misma figura, tal como sucede en una estampa de Emmanuel Büchel impresa en 1768.

Prefiguras y temas afines

Las representaciones del *transi* no tienen prefiguraciones al no pertenecer al corpus del Antiguo y Nuevo Testamento, pero sí presenta algunos temas afines. La mayoría ya han sido nombrados al hablar de los precedentes de la iconografía del *transi*. Sin embargo, hay otras temáticas que deben ser citadas. La representación del *transi* simple presenta un tema relativamente afín en la Resurrección de Lázaro, puesto que son varios los casos en los que Lázaro aparece fajado y saliendo del sepulcro como un *transi* que vuelve a la vida, incluso con gusanos, cuando ya se había iniciado el proceso de descomposición de la carne. Es por ello que Lázaro aparece amoratado o con un tono grisáceo y con los testigos de la escena tapándose la nariz debido al mal olor de la carne pútrida. También deben considerarse temas afines las representaciones del Triunfo de la Muerte, el esqueleto de Adán en el Gólgota, y otras representaciones de cadáveres dentro de ciclos iconográficos que tienen que ver con santos penitentes (en tal caso presenta al santo que renuncia al mundo y puede mirar a la muerte con entereza), como María Magdalena, y con acciones y momentos de los ritos funerarios, como el momento del entierro, el velatorio, etc.

En cuanto a las representaciones del *transi* doble, además de los santos que visitan tumbas y del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, hay que añadir las *Danzas Macabras* y otras representaciones dúplices en las que se confronta la imagen del vivo con la del muerto, o en las que ambas forman parte del mismo cuerpo. Este es el caso de las representaciones de la Mujer y del Hombre o Príncipe del Mundo, conocidos como *Frau Welt* y *The Tempter*, figuras que en su parte frontal presentan formas idealizadas y bellas, frente a la descomposición que a sus espaldas se está produciendo, dejando a la vista el esqueleto y gran cantidad de ranas, serpientes y demás fauna repugnante, expresando con todo ello la vanidad del mundo. De ello son ejemplos muy interesantes la Mujer del Mundo de la catedral de Worms de hacia 1300, y los Hombres del Mundo de la catedral de Estrasburgo, de entre 1280 y 1285, y de la catedral de Nürnberg, de hacia 1310⁹¹.

En esta misma representación doble cabría citar el tema *Et in Arcadia ego*, en el que las miradas de las figuras del vivo y del muerto se encuentran; así como otras representaciones en las que un hombre corteja a una figura cadavérica, generando la iconografía del beso de la muerte. Tan singular como excepcionales son las puertas de contraventana de una casa de la calle segoviana Muerte y vida, donde aparece representada la Muerte frente a una joven, hoy en el Museo de Segovia.

Selección de obras

- *Transi* de Adán. *Beato de Gerona*, Tábara (Zamora, España), 975. Catedral de Gerona, nº inv. 7 (11), fol. 16v.
- San Francisco estigmatizado ante un *transi* coronado, fresco del siglo XIV. Basílica inferior de Asís (Italia).

⁹¹ COHEN, Kathleen (1973): p. 81.

- *Transi* del caballero François I de Montferrand-La Sarraz, c. 1363-1400. Capilla de san Antonio del castillo de La Sarraz (Suiza).
- Tumba del cardenal Jean Lagrange, procedente de la iglesia de San Marcial de Aviñón (Francia), 1388-1402. Aviñón, Musée du Petit Palais.
- *Transi* del médico Guillaume de Harcigny, c. 1393, procedente de la iglesia conventual de los franciscanos de París. Musée de Laon.
- *Transi* del poema *Ad mortem festinamus. Llibre Vermell*, c. 1400. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, Ms. 1, fol. 27r.
- Lápida del escribano y alquimista Nicolas Flamel, 1418, cementerio de Saint-Jacques-de-la-Boucherie de París (Francia). París, Musée de Cluny.
- Tumba de Robert Touse, c. 1422. Catedral de Rouen (Francia).
- *Transi* doble del arzobispo Henry Chichele, 1424-1426. Catedral de Canterbury (Inglaterra).
- Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1428. Florencia (Italia), iglesia de Santa Maria Novella.
- Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón, España), c. 1427-1442.
- *Transi y commendatio animae. Grandes Horas de Rohan*, París o Angers (Francia), c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 159r.
- *Transi* doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435. Capilla del castillo de Arundel (West Sussex, Inglaterra).
- Sepulcro del doctor Juan Martínez Grajal, c. 1447, claustro de la catedral de León (España).
- Relieve de la tumba de Beaulieu House, c. 1450. Cementerio de Drogheda (Irlanda).
- *Transi* doble del obispo Thomas Beckington, c. 1450. Catedral de Wells (Inglaterra), capilla Beckington.
- El alma saliendo por la boca en el momento de la muerte. *Ars Moriendi*, xilografía alemana, segunda mitad del siglo XV.
- *Transi* de la tumba de una reina. Miscelánea cartuja, Inglaterra, c. 1460-1500. Londres, BL, Ms. Add. 37049, fol. 32v.
- Tumba del canónigo Étienne Yver, 1468, catedral de Notre Dame de París (Francia), primitiva capilla de san Nicolás, actual capilla de Santa Clotilde.
- Monumento fúnebre de Thomas Beresford y Agnes Hassall, c. 1473. Fenny Bentley (Derbyshire, Inglaterra), iglesia de San Edmundo.
- El lector ante el *transi* del rey. *Danse Macabre*, xilografía publicada por Guyot Marchand en París, 1485. París, BnF, Ms. Res Ye 189, fol. b iiiiv.
- Lauda del profesor de Oxford Ralph Hamsterley, c. 1518. Oddington (Oxfordshire, Inglaterra), iglesia de San Andrés.

- Ligier Richier, Mausoleo con *transi* vertical de René de Châlon, Príncipe de Orange, 1544. Bar-le-Duc (Francia), iglesia de San Pedro.
- Emmanuel Büchel, *Transi*, stampa impresa en 1768. Biblioteca de Nürnberg.

Bibliografía

AGUIRRE CASTRO, Mercedes; DELGADO LINACERO, Cristina; GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014): *Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid.

ALEXANDRE-BIDON, Danièle (1998): *La mort au Moyen Âge: XIII^e-XV^e siècle*. Hachette, París.

ANÓNIMO-PSEUDOARISTÓTELES (2000): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Obelisco, Barcelona.

ARGAN, Giulio Carlo (1987): *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo da Vinci*. Akal, Madrid.

ARIÈS, Philippe (1983): *Images de l'homme devant la mort*. Seuil, París.

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Quaderns Crema, Barcelona.

AURELL, Jaume; PAVÓN, Julia (eds.) (2002): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.

AZPEITIA MARTÍN, María (2008): *Historiografía de la historia de la muerte*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Cátedra, Madrid.

BARON, Françoise (2003): "Le médecin, le prince, les prélats et la mort: L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge", *Cahiers archéologiques*, 51, pp. 125-158.

BARRIOS PINTADO, Feliciano (coord.) (2010): *Francisco de Borja, santo y duque: (1510-2010)*. Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid.

BENEDICTOW, Ole J. (2011): *La Peste Negra (1346-1353)*. Akal, Madrid.

BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death: Ritual and Representation*. British Museum Press, Londres.

BOSSCHE, Benoit van der (2006): *La Cathédrale de Strasbourg: sculpture des portails occidentaux*. Picard, París.

BOURDIEU, Catherine; CHONÉ, Paulette (1998): *Ligier Richier: sculpteur lorrain*. Citédis, París.

BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa (2001): *Espacios de vida y muerte en la Edad Media*. Semuret, Zamora.

CASTELBÓN FERNÁNDEZ, Eva María (1995): “La muerte vivida”, *Indagación*, nº 1, pp. 161-180. Disponible en línea: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/9507/muerte_castelbon_IND_1995.pdf?sequence=3&isAllowed=y

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): *Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. José J. Olañeta, Palma de Mallorca.

CHASTELLAIN, Georges (1864): *Œuvres III*, edición de Baron Kervyn de Lettenhove. F. Heussner – Academia Real de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

CHICO PICAZA, María Victoria (2012-2013): “Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de C.S.M”, *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, nº 8, pp. 161-189. Disponible en línea: http://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art_6.pdf

CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): “La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 93-98.

COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. University of California Press, Berkeley – Londres.

COLLINS, Hugh E.L. (2000): *The Order of the Garter, 1348-1461: Chivalry and Politics in late Medieval England*. Clarendon Press, Oxford.

CURRY, Anne (2004): “Fitzalan, John (VI), seventh earl of Arundel (1408–1435)”. En: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, Oxford.

DANIELL, Christopher (1997): *Death and Burial in Medieval England: 1066-1550*. Routledge, Londres.

DELUMEAU, Jean (1983): *Le Péché et la Peur. La culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*. Fayard, París.

DESCHAMPS, Eustache (2003): *Selected Poems*, edición de Ian Laurie y Deborah Sinnreich-Levi. Routledge, Nueva York.

DUARTE GARCÍA, Ignacio (2003): “Representaciones de la muerte en la Edad Media y en el Renacimiento”, *Ars Medica*, vol. 6, nº 8. pp. 159-174. Disponible en línea: <http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html>

ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad*. Debolsillo, Barcelona.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.

FALOMIR FAUS, Miguel (1999): *Pintura italiana del Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

FRANCO MATA, María Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*. Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, León.

FRANCO MATA, María Ángela (2002): “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XX, nº 1-2, pp. 173-214.

GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993): *Las Cantigas: el Códice de Florencia*. Editum, Murcia.

GARCÍA HERNÁN, Enrique (1999): *Francisco de Borja. Grande de España*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.

GARDNER, Julian (1992): *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*. Clarendon Press, Oxford.

GAUTHIER, Jules (1898): “Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté”, *Reunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, sesión XXII, pp. 250-282.

GIGLIUCCI, Roberto (1994): *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*. De Rubeis, Anzio.

GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús (1988): “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 31-50.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): “Tradición clásica en la serpiente del Medievo”, *Revista de Arqueología*, nº 260, pp. 46-53.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2007): “En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas”. *AKROS. La revista del Museo de Melilla*, nº 6, pp. 55-72. Disponible en línea:

www.melilla.es/melillaportal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_1108_1.pdf

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y de los tres muertos”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): “La danza macabra”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. VI, nº 11, pp. 23-51.

GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.

GUIANCE, Ariel (1998): *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval, siglos VII-XV*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

GUIART, Jules (1913): “Le macabre dans l’art”, *Aesculape*, t. XIII.

HAINDL, Ana Luisa (2009): “La Muerte en la Edad Media”, *Historias del Orbis Terrarum*, nº 1, pp. 104-206.

HAW, Stephen G. (2006): *Marco Polo’s China. A Venetian in the Realm of Khubilai Khan*. Routledge, Londres.

HILLS, Paul (1995): *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Akal, Madrid.

HUIZINGA, Johan (1994): *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza, Madrid.

IMHOF, Arthur E. (1991): *Ars Moriendi*. Böhlau, Viena.

INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

KING, Pamela (1984): "The Cadaver tomb in the late fifteenth-century: some indications of Lancastrian connection". En: TAYLOR, Jane H.M. (ed.): *Dies Illa: Death in the Middle Ages*. Francis Cairns, Liverpool, pp. 45-57.

KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*. Gordon Press, Nueva York.

LAMBEL, Conde de (1862): *Le bienheureux Jean de Montmirail*. L. Lefort, Lille.

LECOUTEUX, Claude (1990): *Les Esprits et les Morts. Croyances Médiévales*. Champion, París.

LECOUTEUX, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.

LECOUTEUX, Claude (1999): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós, Barcelona.

LENIAUD, Jean Michel; PLAGNIEUX Philippe (2012): *La basilique Saint-Denis*. Centre des Monuments Nationaux, París.

LLOYD, Simon (2004): "Edmund, first earl of Lancaster and first earl of Leicester (1245-1296)". En: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, Oxford.

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. A. Colin, París.

MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011): "El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales", *Cálamo FASPE*, n° 58, pp. 59-65. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3815509>

MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad media*. Diputación Provincial de Toledo, Toledo.

MICHAULT, Pierre (1980): *Œuvres poétiques*, Edición de Barbara Folkart. UGE, París.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1988): *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente Medieval: 1200-1348*. Encuentro, Madrid.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1993): "Las actitudes del hombre ante la muerte". En: GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César (coord.): *La otra historia: sociedad, cultura y mentalidades*. Universidad del País Vasco, pp. 25-36.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): *La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval*. Universidad de Navarra, Pamplona.

- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004a): *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste y muerte*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004b): *Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MONTVERT, Charles (1893): “Le tombeau de François de La Sarraz et le mausolée de la Collégiale de Neuchâtel”, *Musée Neuchâtelois*, XXX.
- MUNDÓ, Anscario M.; SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976): *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los Códices*. Biblioteca Nacional, Madrid.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1988): “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 9-19.
- OOSTERWIJK, Sophie (2008): “Of Dead Kings, Dukes and Constables: The Historical Context of the *Danse Macabre* in Late Medieval Paris”, *Journal of the British Archaeological Association*, vol. 161, pp. 131-162. Disponible en línea: <http://www.medievalists.net/2014/10/22/dead-kings-dukes-constables-historical-context-danse-macabre-late-medieval-paris/>
- PADMASAMBHAVA (1999): *Oasis of liberation*. Ngagyur Nyingma Institute.
- PALAFOX MARQUÉS, Silverio (1977): *La generación espontánea de seres vivos: un tema reiterativo en la historia de la biología*. Magisterio Español, Madrid.
- PAVÓN BENITO, Julia (2008): *Morir en la Edad Media. La muerte en la Navarra medieval*. Universitat de València, Valencia.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006): *Viajes medievales II: Embajada a Tamorlán; Andanças e viajes de Pero Tafur; Diarios de Colón*. Biblioteca Castro, Madrid.
- PLANCHER, Urbain (1741): *Histoire generale et particulare de Borgogne*. Dijon, t. II.
- POLLEFEYS, Patrick (2008): *La Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes de París*. Mexico.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (1992): “El relato de viajes de Odorico de Pordenone”, *Revista de Filología Románica*, nº 9, pp. 37-62. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9292110037A/12568>
- PORTELA SILVA, Ermelindo; PALLARÉS MÉNDEZ, María del Carmen (1992): “Los espacios de la muerte”. En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 27-36.
- RABAZO VINAGRE, Ana Rosa (2011): “Muerte y pérdida de identidad. Temores que despiertan en la sociedad castellana durante la Baja Edad Media”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval*, nº 24, pp. 353-386. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieIII-2011-24-2110/Documento.pdf>
- RADL, Emanuel (1982): *Historia de las teorías biológicas, vol. 1. Hasta el siglo XIX*. Alianza Editorial, Madrid.

RÉAU, Louis (1997-1998a): *Iconografía del arte cristiano, 2. Iconografía de los Santos, de la A a la F*. Vol. 3. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1997-1998b): *Iconografía del arte cristiano, 2. Iconografía de los Santos, de la G a la O*. Vol. 4. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (2008): *Iconografía del arte cristiano. T. 1, Iconografía de la Biblia. Vol. 2. Nuevo Testamento*. Serbal, Barcelona.

REDONDO CANTERA, María José (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipografía e iconografía*. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid.

REY HAZAS, Antonio (2003): *Artes de bien morir: Ars Moriendi de la Edad Media y Siglo de Oro*. Lengua de Trapo, Madrid.

ROBERT, Ulysse (1902): *Philibert de Chalon, prince d'Orange, vice roi de Naples*. París.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011): "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color". En: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirs. y coords.): *Las Cantigas de Santa María. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*. Testimonio – Patrimonio Nacional, Madrid, vol. II, pp. 339-374.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): "La Psicostasis", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. IV, nº 7, p. 11-20.

RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, Desde el "ars nova" hasta 1600*. Alianza Editorial, Madrid, t. II.

RUBIO MARCOS, Elías (2003): "Itinerario de una locura de amor", *Revista de Floklore*, nº 267, pp. 75-88.

RUCQUOI, Adeline (1988): "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el s. XV". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 51-66.

RUIZ GARCÍA, Elisa (2011): "El *Ars Moriendi*: una preparación para el tránsito". En: GALENDE DÍAZ, Juan Carlos; SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de (ed.): *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*. Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 315-344. Disponible en línea:

https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf

RYTTING, Jenny Rebecca (2000): "A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation", *Comitatus*, vol. 31, pp. 217-232.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011): "Iconografía de *La Dormición de la Virgen* en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias", *Anales de Historia del Arte*, vol. 21, pp. 9-52.

Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39610/38112>

SÁNCHEZ, Ester (trad.) (1994): *De la generación y el desarrollo de los animales*. Gredos, Madrid.

- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Vervuert, Madrid.
- SAUL, Nigel (2009): *English Church monuments in the Middle Ages: History and Representation*. Oxford University Press, Oxford.
- SCHMITT, Jean-Claude (1994): *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Gallimard, París.
- S'JACOB, Henriette (1954): *Idealism and Realism, A study of Sepulchral Symbolism*. Brill, Leiden.
- SOISSON, Jean-Pierre (2005): *Philibert de Chalon, prince d'Orange*. Grasset, París.
- SOLÉ-LERIS, Amadeo; VÉLEZ DE CEA, Abraham (1999): *Majjhima Nikaya: los sermones medios del Buddha*. Kairós, Barcelona.
- TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009): *Salisbury Cathedral*. Londres.
- TENENTI, Alberto (1952): *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*. Armand Colin, París.
- TENENTI, Alberto (1989): *Il senso della morte et l'amore della vita nel Rinascimento: Francia e Italia*. Einaudi, Turín.
- TUCHMAN, Barbara (1978): *A distant mirror: The Calamitous 14th Century*. Alfred A. Knopf, Nueva York.
- VAQUERIZO GIL, Desiderio (2007): "La muerte en la Hispania romana: ideología y prácticas". En: *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado. Actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología – I Encuentro hispano-luso de Paleopatología*. Fundación Academia Europea de Yuste, Cáceres, vol. I, pp. 135-158.
- VICENTE FERRER, Santo (1956): *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*. Madrid.
- VILLON, François (1911): *Testamento*, ed. de Auguste Longnon. Honoré Champion, París.
- VILLON, François (2001): *Poesía completa*. Ediciones 29, Barcelona.
- VOVELLE, Michel (1975): "Les attitudes devant la mort, front actuel de l'Histoire des Mentalités", *Archives des sciences sociales des religions*, vol. 39, pp. 17-29.
- VOVELLE, Michel (1983): *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Gallimard, París.
- VV. AA. (1848): *Inventaire des objets d'art et d'antiquité des églises paroissiales de Bruges*. Brujas.
- WALTHER, Iñigo F.; WOLF, Norbert (2005): *Obras maestras de la iluminación*. Colonia.
- ZADNIKAV, Marjan (2002): *Hrastovlje, romanska arhitektura in gotske freske, družina*. Ljubljana.
- ZALAMA, Miguel Ángel (2006): "El rey ha muerto, el rey continúa presente: el interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada". En: *Felipe el Hermoso: la belleza y locura*. Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 195-212.

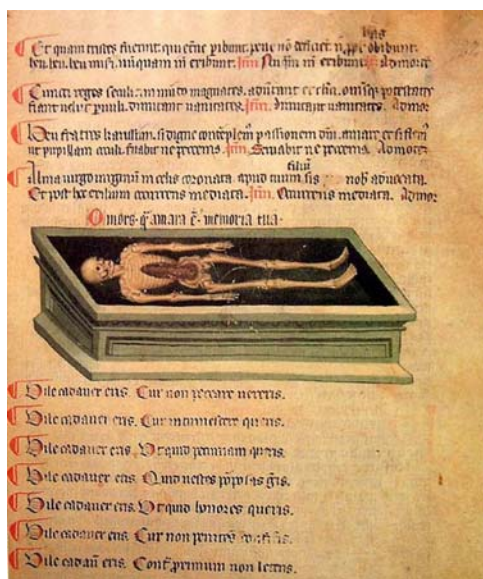


▲ 2. *Transi* del médico Guillaume de Harcigny, c. 1393, procedente de la iglesia conventual de los franciscanos de París. Musée de Laon.

http://atlas-dev.s3.amazonaws.com/uploads/assets/Gisant_Guillaume_de_Harcigny_Mus%C3%A9_de_Laon.jpg [captura 24/3/2015]

◀ 1. Ligier Richier, Mausoleo con *transi* vertical de René de Châlon, Príncipe de Orange, 1544. Bar-le-Duc (Francia), iglesia de San Pedro.

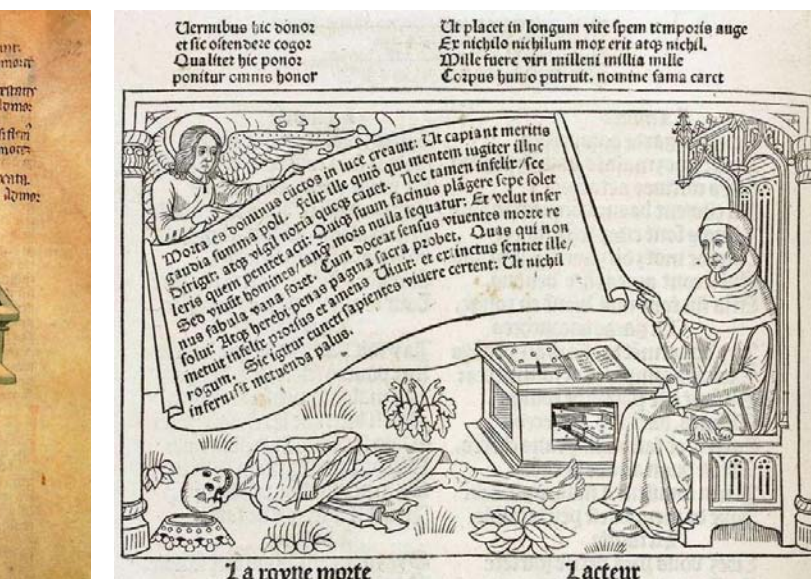
http://cao55.free.fr/chap5/SqueletteBID/images/aoa0028_restauracion.jpg [captura 24/3/2015]



▲ 3. *Transi* del poema *Ad mortem festinamus*. *Llibre Vermell*, c. 1400. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, Ms. 1, fol. 27r.

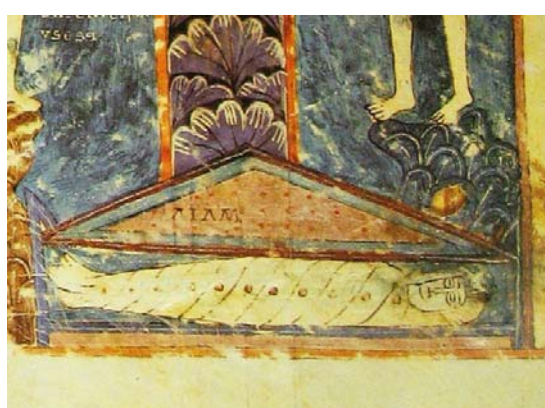
http://dick.wursten.be/Vermell/LlibreVermell_original_Page_6.jpg [captura 24/3/2015]

► 4. *Transi* de Adán. *Beato de Gerona*, Tábara (Zamora, España), 975. Catedral de Gerona, n° inv. 7 (11), fol. 16v.



▲ 5. El lector ante el *transi* del rey. *Danse Macabre*, xilografía publicada por Guyot Marchand en París, 1485. París, BnF, Ms. Res Ye 189, fol. b iiiiv.

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=d&navn=f52> [captura 24/3/2015]





6. Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón, España), c. 1427-1442.

[Foto: Herbert González]



7. El alma saliendo por la boca en el momento de la muerte. *Ars Moriendi*, xilografía alemana, segunda mitad del siglo XV.

<http://lcweb2.loc.gov/service/rbc/rbc0001/2004/2004rosen0424/0205q.jpg> [captura 24/3/2015]



8. Transi doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435. Capilla del castillo de Arundel (West Sussex, Inglaterra).

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Arundel4.JPG> [captura 24/3/2015]



◀ 9. *Grandes Horas de Rohan*, París o Angers (Francia), c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 159r. *Transi y commendatio animae*.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Mort_devant_son_juge,_Maitre_de_Rohan.jpg [captura 24/3/2015]

▲ 10. *Transi* doble del arzobispo Henry Chichele, 1424-1426. Catedral de Canterbury (Inglaterra).

http://www.wga.hu/art/m/master/yunk_en/tombchic.jpg [captura 24/3/2015]



◀▼ 11. Tumba del cardenal Jean Lagrange, procedente de la iglesia de San Marcial de Aviñón (Francia), 1388-1402. Aviñón, Musée du Petit Palais. Frente del sarcófago, detalle del yacente y dibujo del siglo XVII que muestra su estado primitivo.

[Fotos: Herbert González]





◀ 12. Detalle de la tumba del canónigo Étienne Yver, 1468, catedral de Notre Dame de París (Francia), primitiva capilla de san Nicolás, actual capilla de Santa Clotilde.

[Foto: Herbert González]

▼ 13. Monumento fúnebre de Thomas Beresford y Agnes Hassall, c. 1473. Fenny Bentley (Derbyshire, Inglaterra), iglesia de San Edmundo.

<http://www.jenava.net/blog/?tag=sir-thomas-beresford>
[captura 24/3/2015]



14. Lauda del profesor de Oxford Ralph Hamsterley, c. 1518. Oddington (Oxfordshire, Inglaterra), iglesia de San Andrés.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oddington_StAndrew_BrassHamsterley.JPG
[captura 24/3/2015]



15. Dibujo de la tumba de Robert Touse († 1422). Catedral de Rouen (Francia).

http://4.bp.blogspot.com/_tGHZOEp3UKA/TK9yith060I/AAAAAAAAAB5A/B0mNvyFjPl0/s1600/Grave_Robert_Touse.jpg [captura 24/3/2015]



16. Transi del caballero François I de Montferrand-La Sarraz, c. 1363-1400. Capilla de san Antonio del castillo de La Sarraz (Suiza).

<http://www.izymanager.com/chateaulasarraz/files/2013/04/Fran%C3%A7ois-Ier.png>
[captura 24/3/2015]



▲ 18. Detalles del sepulcro del Doctor Juan Martínez Grajal, c. 1447, claustro de la catedral de León (España). [Fotos: Herbert González]

◀ 17. Relieve de la tumba de Beaulieu House, c. 1450. Cementerio de Drogheda (Irlanda).

http://i1.trekearth.com/photos/136659/img_4779.jpg [captura 24/3/2015]



◀ 19. *Transi* de la tumba de una reina. Miscelánea cartuja, Inglaterra, c. 1460-1500. Londres, BL, Ms. Add. 37049, fol. 32v.

<http://www.bl.uk/learn/images/medieval/death/large13952.html> [captura 24/3/2015]

► 20. San Francisco y un *transi* coronado, fresco del siglo XIV. Basílica inferior de Asís (Italia).

<http://www.wga.hu/art/g/giotto/assisi/lower/ceiling/12franci.jpg> [captura 24/3/2015]



◀ 21. Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1428 (detalle inferior). Florencia (Italia), iglesia de Santa Maria Novella.

<http://www.irisippel.nl/wp-content/uploads/2014/11/A1-Masaccio-Trinity-Santa-Maria-Novella-Florence-e1420571997889.jpg> [captura 24/3/2015]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract* y *Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausícaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, n°, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n° 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VII · Nº 14 · 2015



REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números de editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

Herbert González Zyma, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Museo Cartográfico Juan de la Cosa de Potes

Entidad editora: Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VII, nº 14

2015

SUMARIO

Páginas

*Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos
clericales del rito romano* 1-26

Ángel PAZOS-LÓPEZ

Heraclius, emperor of Byzantium 27-38

Guilherme Queiroz de SOUZA

San Pablo 39-61

Santiago MANZARBEITIA VALLE

Santiago peregrino 63-75

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

*La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis
sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania
y la pecadora anónima* 77-96

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

CULTO Y VESTIMENTA EN LA BAJA EDAD MEDIA: ORNAMENTOS CLERICALES DEL RITO ROMANO

Ángel PAZOS-LÓPEZ

Pontificio Istituto Liturgico Sant'Anselmo (Roma)
angelpazos@ucm.es

Recibido: 27/4/2015

Aceptado: 20/5/2015

Resumen: El presente artículo analiza la iconografía de las vestiduras litúrgicas del clero a partir de su codificación y regularización en la Baja Edad Media, recalando la importancia del conocimiento del aparato ritual para la interpretación de la imagen. Las fuentes escritas de los siglos XII y XIII, y en especial el *Rationale divinorum officiorum* de Guillermo Durando, nos aportan referencias textuales esenciales para conocer la evolución de los ornamentos y sus simbolismos. De forma paralela, la sistematización de los colores litúrgicos por parte del Papa Inocencio III (1161-1216) en su obra *De sacro altaris mysterio* nos aporta datos que son fundamentales para interpretar la evolución cromática del vestuario en relación con el año litúrgico y sus fiestas. Vestiduras interiores como el amito, el alba, el cíngulo, el roquete o el talar están presentes en la iconografía medieval; por su parte la casulla, el pluvial, la dalmática o la sobrepelliz, aparecen cubriendo a las anteriores. Especial mención merecen las insignias clericales (estola y manípulo) por su elevada carga simbólica y representativa en la Baja Edad Media.

Palabras clave: Ornamentos; Liturgia; Colores; Rito Romano; Baja Edad Media.

Abstract: This article analyses the iconography of the clerical liturgical vestments through the study of its codification and regularisation in the Late Middle Ages, laying stress on the importance of understanding ritual apparatus for the correct interpretation of images. Some 12th- and 13th-century written sources, especially the *Rationale divinorum officiorum* by Guillaume Durand, provide us references to understand the evolution of the ornaments and their symbolism. At the same time, the systematisation of liturgical colours made by Pope Innocent III (1161-1216) in his *De sacro altaris mysterio*, displays some important facts to interpret the colour evolution of costumes related to the liturgical year and its feasts. Interior ornaments such as the amices, albs, cinctures, rochets or talars can be found in medieval iconography, along with the chasuble, the cope, the dalmatic and the surplice. Clerical insignia (stole and maniple) require a specific attention due to its symbolism in the Late Middle Ages.

Keywords: Vestments; Liturgy; Colours; Roman Rite; Late Middle Ages.

INTRODUCCIÓN

Las vestiduras son uno de los elementos esenciales para las celebraciones litúrgicas, al igual que el ministro que las celebra, el altar, los libros o los vasos sagrados. El origen de la utilización de vestimentas especiales para las dignidades de la Iglesia Cristiana en el uso litúrgico viene referenciado por dos focos: la utilización de ropas litúrgicas en el Antiguo Testamento (tradición judía) y la evocación de la indumentaria de los apóstoles, primeros discípulos de Cristo (tradición apostólica)¹. Sin embargo, el uso de

¹ Muchas fuentes medievales hacen constar este origen dual. Véase también BATIFFOL, Pierre (1919); JAMES, Raymund (1934); NORRIS, Herbert (1950); y ROSSI, Pietro (2003).

ornamentos sagrados específicos para las celebraciones litúrgicas no fue una constante común en los primeros siglos de la Iglesia –coincidiendo con una época de amplia diversidad en los ritos litúrgicos–, de forma que cada lugar y tradición tenía sus propias costumbres con respecto a la ropa litúrgica². Por una parte, los ritos de las familias litúrgicas orientales (antioqueno-jerosolimitano, persa, bizantino, armenio, copto y abisinio) presentan, en trazos generales, una mayor complejidad ritual y ceremonial, lo que incluye un desarrollo más amplio de los ornamentos sagrados, con más presencia de ricos materiales y telas preciosas. Por el contrario, en los ritos occidentales (romano, galicano, celta, hispánico, ambrosiano, africano, beneventano y aquilense) prima la sencillez ceremonial generalizada, incluyendo un menor despliegue de vestiduras sacras³.

Esto no implica que en toda la historia de los ritos antes mencionados las vestiduras sagradas tuviesen la misma importancia. Así, en el caso del rito romano, se hace interesante apreciar la tendencia a una multiplicidad de fórmulas textuales creativas que se plasmaban en diversos modos celebrativos, especialmente durante los siglos IV-VI, lo que conduce a la ausencia de uniformidad en las vestiduras sagradas y los códigos que reglamentan su uso⁴. La falta de un criterio común para la indumentaria clerical en el rito romano se hizo extensiva hasta el siglo XI y las fuentes previas que mencionan el uso de ornamentos sagrados muestran distintas tradiciones vinculadas, sobre todo, a la realidad geográfica⁵.

El proceso decisivo para comprender la tradición litúrgica romana de las vestiduras sagradas en la Baja Edad Media fue, sin lugar a dudas, la Reforma Gregoriana. A partir de las intervenciones del Papa León IX (1049-1054) y especialmente con Gregorio VII (1073-1085), se compusieron normas comunes que facilitaron una cierta uniformidad teórica en el rito, y con ello unos cánones concretos para las vestiduras litúrgicas, en contraste con otros ritos occidentales y orientales. La creciente importancia del poder episcopal necesitaba el refuerzo de vestiduras e insignias propias que exteriorizasen el poder y las atribuciones pontificales frente a las sacerdotales. Así, los escritos de los Padres de la Iglesia difundidos en los siglos XI-XII supusieron una suerte de recomendaciones litúrgicas prácticas para las iglesias locales, con abundantes referencias a la forma, uso y significado de los ornamentos litúrgicos, que se convertirán en la práctica habitual de gran parte del cristianismo occidental hasta bien entrado el siglo XVI⁶. El período bajomedieval se cierra con las directrices del Concilio de Trento (1545-1563), que codificará la liturgia cristiana con una profunda remodelación desde el siglo

² RIGHETTI, Mario (1950): v. 1, pp. 967-973; y también JARDINE GRISBROOKE, William (1992): pp. 543-545.

³ RIGHETTI, Mario (1950): v. 1, pp. 217-222.

⁴ Una síntesis muy adecuada de la historia de las vestiduras sagradas del rito romano puede encontrarse en PICCOLO PACI, Sara (2007): pp. 83-129, que es, sin duda, el último manual publicado de referencia sobre vestiduras sagradas. También debemos referenciar la última aportación de MILLER, Maureen C. (2014) a la que he podido acceder gracias a Francisco de Asís García.

⁵ Destacan en el siglo IX los escritos que ilustran las vestimentas sagradas atribuidos a Alcuino de York (*Officia per ferias*), su discípulo Amalario de Metz (*Opera liturgica omnia*), Rábano Mauro (*De institutione clericorum*) o Walfrido Estrabón (*De rebus ecclesiasticis*).

⁶ Tres son los escritos fundamentales de este período: el *Mitræle, sive, de officiis ecclesiasticis summa* de Sicardo de Cremona, *De sacro altaris mysterio* escrito por Inocencio III y el *Rationale divinatorum officiorum* de Guillermo Durando.

XVI hasta la posterior reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, con muy pocas variaciones en cuanto a las vestiduras sagradas en todo ese período.

La percepción contemporánea de las vestimentas sagradas medievales tiene una doble vía: por una parte, la evidencia material de piezas conservadas con tejidos y bordados de diversa calidad y estado de conservación; por otra, la representación iconográfica de dichas vestiduras en diversos soportes plásticos. De esta forma, una de las dimensiones a tener en cuenta para la lectura de las imágenes de contenido litúrgico es la identificación de las vestimentas, su colocación, disposición y la interpretación del desarrollo litúrgico. Asimismo, estas vestiduras sagradas se incorporan muy ampliamente a temas políticos y otros motivos de carácter religioso no litúrgico, donde la utilidad de los ornamentos no está vinculada al aparato ritual. Identificar y relacionar las distintas prendas y atuendos presentes en la cultura visual bajomedieval puede ayudarnos a determinar y encuadrar las múltiples escenas ceremoniales y estructuras del culto donde eran necesarias, o acotar la categoría eclesiástica de quien las porta para permitir una mejor caracterización de los distintos personajes presentes en una imagen⁷.

FUENTES ESCRITAS

Las fuentes escritas que nos permiten comprender la diversidad de ornamentos litúrgicos bajomedievales –con su forma, usos y funciones– son de muy diversa índole. Por una parte, la documentación conciliar y sinodal aporta en algunas ocasiones indicaciones de prácticas que deben ser corregidas. Por otra, los propios libros litúrgicos –en especial los pontificales, como textos de la liturgia episcopal, y los sacramentarios, como compendio de las celebraciones rituales y la misa– nos consignan rúbricas sobre ritos que requieren ciertos ornamentos litúrgicos, permitiendo comprender su funcionamiento en las ceremonias⁸. También los *Ordines romani* X-XV correspondientes a la liturgia papal entre los siglos XIII-XV nos aportan breves referencias contextuales de la utilización de vestiduras concretas.

Además de esto, hay algunos textos representativos de alegoristas bajomedievales que describen vestiduras litúrgicas o comentan sus simbolismos, entre los cuales podemos citar:

- Los cuatro libros *De gemma animae* compuestos por Honorio de Autun (1080-1153), además de ser una fuente para la creación de los edificios sagrados, nos mencionan el uso y simbolismo de algunos ornamentos litúrgicos. Dedicar el final del libro primero (cap. 198-234) a enumerar cada una de las principales vestiduras litúrgicas, enunciando su forma y significado, junto con descripciones de las vestiduras del obispo, presbítero, diácono y subdiácono, prestando especial atención a lo que cada vestidura sagrada significa en términos alegóricos. Así, sobre la simbología del ornato de las vestiduras sagradas expresa:

Vestes vero, quibus corpus exterius decoratur, sunt virtutes quibus interior homo perornatur. Septem autem vestes sacerdotibus ascribuntur, qui et septem

⁷ Una publicación que propone esta misma línea de trabajo utilizando el método iconográfico es WETTER, Evelin (2010). De un aspecto más local, con ejemplos regionales, debemos destacar los trabajos de HOGARTH, Sylvia (1986) y WARR, Cordelia (2010). Más centrado en la función sacerdotal de las vestiduras sagradas, encontramos el capítulo de REYNOLDS, Roger Edward (1999).

⁸ La obra clave en las fuentes litúrgicas medievales sigue siendo VOGEL, Cyrille (1986).

*ordinibus insigniti noscuntur quatenus per septiformem Spiritum septem virtutibus resplendeant, quibus cum angelis in ministerium Christi ornati procedant*⁹.

- La breve obra *De statu Ecclesiae* de Gilberto di Limerick (siglo XI-1143), que es clave para comprender la implantación del Rito Romano en Irlanda. Se trata de un texto muy programático y enunciativo, que aborda no solamente temas litúrgicos sino también de organización de la Iglesia. No nos aporta datos sobre las formas de las vestiduras, pero sí muestra cuáles son los ornamentos fundamentales para el culto:

*Sicut ergo septem gradus sunt, quibus sacerdos elevatur, ita septem sunt vestes quibus ordinatur: indumentum quotidianum, amicta, alba, cingulum, fannon, stola et casula. Et caetera quidem omnia officia sine casula, et cum stola sola aliquando potest*¹⁰.

- Por otra parte, la *Summa de ecclesiasticis officiis* escrita por el liturgista Juan Belet de París (1135-1182) es un interesante texto con abundantes referencias históricas que nos narra, entre otras estructuras rituales, el *Officio altaris* —es decir, el ritual de acercamiento al altar y preparación del sacerdote— reforzando, al igual que otras fuentes, el sentido de las vestiduras sagradas como armas sacerdotales:

*Sacerdos ergo tanquam advocatus et pugil cum antiquo hoste pugnaturus, vestibis sacris quasi armis induitur*¹¹.

- Otras referencias aparecen en el *De officiis ecclesiasticis* atribuido a Roberto Paululo (siglo XII), donde se dedica la última parte del primer libro *De consecratione ecclesiae et de sacramentis ecclesiasticis* a las vestiduras sagradas y, antes de analizarlas individualmente, las clasifica —al igual que otros autores— en sacerdotales y episcopales¹².
- También debemos hacer mención del *Mitræ, sive, de officiis ecclesiasticis summa* de Sicardo de Cremona (1155-1215), concebido como una ampliación de la obra antes citada de Honorio de Autun, pero enriquecida con un mayor desarrollo y más referencias bíblicas. Interesa especialmente el libro segundo, *De institutione, vestibis et habitu ministrorum ecclesiae*, donde antes de pasar a describir muy pormenorizadamente las principales vestiduras, les atribuye una justificación de origen veterotestamentario y apostólico:

Faciet vestimenta sancta Aaron, et filius eius (Ex. 28, 4). [...] Sacrae vestes a veteri lege videntur assumptae; praecepit enim Dominus Moyse, ut faceret Aaron et filiis eius vestes sanctas in gloriam et decorem; quaedam vero sumuntur

⁹ “Las vestiduras que decoran el cuerpo exterior son las virtudes que adornan al hombre interior. Siete de las vestiduras sacerdotales se atribuyen a las siete virtudes resplandecientes del Espíritu, de las que proceden los ángeles engalanados al servicio de Cristo” (traducción libre del autor). HONORIO DE AUTUN, “De sacris vestibis”, *Gemma animae*, lib. 1. Cap. CXCVIII.

¹⁰ “Como son siete los grados a los que el sacerdote está elevado [refiriéndose a las órdenes menores y mayores], siete son las vestiduras con las que se ordena: ropa cotidiana, amito, alba, cingulo, fanón, estola y casulla. Y el resto de oficios [a excepción de la misa] puede celebrarlos sin casulla y con estola” (traducción libre del autor). GILBERTO DI LIMERICK, *De statu Ecclesiae*.

¹¹ “El sacerdote se pone las vestiduras sagradas como armamento para luchar contra el antiguo enemigo” (traducción libre del autor). JUAN BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, Cap. 32.

¹² ROBERTO PAULULO, *De officiis ecclesiasticis*, Lib. 1, Cap. XLV-LVII.

*ab apostolis sanctis, tam hae quam illae virtutes significant, vel opera justitiae, vel mysterium Incarnationis Dominicae*¹³.

- Por su parte, el ***De sacro altaris mysterio*** de Lotario di Segni —después Papa Inocencio III (1161-1216)— tuvo mucho impacto en la tradición litúrgica posterior (especialmente en lo que se refiere a la codificación de los colores litúrgicos) ya que resumió las costumbres ceremoniales de la diócesis de Roma antes de su pontificado, sirviendo de modelo a otras áreas geográficas en los siglos sucesivos. Es peculiar, sin embargo, la relación que establece entre las funciones que son propias del sacerdote y del obispo, y las vestiduras que le son propias a cada rango. De esta forma, Lotario nos dice:

Haec autem communitas et specialitas potestatum inter episcopos et presbyteros, ipso numero communium et specialium vestium designatur.

*Sex autem sunt indumenta communia episcopis et presbyteris, videlicet amictus, alba, cingulum, stola, manipulus et planeta. Quia nimirum sex sunt, in quibus communis episcoporum et presbyterorum potestas consistit: videlicet catechizare, baptizare, praedicare, conficere, solvere et ligare*¹⁴.

- El ***Rationale divinarum officiorum*** de Guillermo Durando, obispo de Mende (1230-1296), es quizá la fuente litúrgica bajomedieval más representativa. Compuesto entre los años 1286 y 1296, analiza la forma y el significado de la liturgia cristiana bajo una perspectiva simbólica y alegórica. Se trata de una obra en ocho volúmenes, de los cuales el primero nos aporta datos sobre los elementos contextuales de la liturgia, entre ellos la pintura y las imágenes. El tercero, titulado *De indumentis seu ornamentis sacerdotum, atque pontificum, et aliorum ministrorum*, está dedicado por entero a los ornamentos litúrgicos, detallándonos las vestimentas pontificales pero también las de los sacerdotes, ministros y diáconos, examinado pormenorizadamente cada una. En el proemio, Durando analiza el significado y la motivación de la indumentaria litúrgica en general, acumulando referencias a los autores que le han precedido. Especial mención hace de las vestimentas de las órdenes menores, diciendo:

*Et nota quod ostiarii, lectores, exorcista, et acoliti vestibis albis utuntur, videlicet superpellicio, amicto, et alba, et baltheo; ut angelos Dei ministros per castitatis munditiam imitentur, et eis in carne gloriosa, effecta spirituali, quia in albis vestibis sociantur. Inde est quod potius lineis vestibis utuntur; quia sicut linum multo labore ad candorem perducitur, sic necesse est per multas tribulationes ad regni gloriam pervenire*¹⁵.

¹³ “Háganse las vestiduras sagradas para tu hermano Aarón, y para sus hijos (Éx. 28, 4). [...] Se asume el uso de vestiduras sagradas que se ve en la antigua ley, cuando el Señor ordenó a Moisés hacer vestiduras santas en gloria y belleza para Aarón y sus hijos; sin embargo, otras se han tomado de los santos apóstoles, significando sus virtudes o las obras de la justicia o bien el misterio de la Encarnación del Señor” (traducción libre del autor). SICARDO DE CREMONA, “De vestibis sanctis”, *Mitræ, sive, de officiis ecclesiasticis summa*, Lib. 1, Cap. V.

¹⁴ “Los obispos y los sacerdotes tienen atribuciones especiales en común, en el mismo número que las vestiduras que comparten. Seis son los ornamentos comunes entre obispos y presbíteros: amito, alba, cingulo, estola, manipulo y casulla (planeta). Porque hay seis responsabilidades comunes a los obispos y sacerdotes: catequizar, bautizar, predicar, enterrar, absolver y casar” (traducción libre del autor). INOCENCIO III, “De communibus et specialibus indumentis pontificum et sacerdotum”, *De sacro altaris mysterio*, Lib. 1, Cap. X.

¹⁵ “Y hay que tener en cuenta que los ostiarios, lectores, exorcistas y acólitos visten vestiduras blancas, es decir, sobrepelliz, amito, alba y cinturón; como ángeles de Dios y para imitar la pureza de la castidad en su

A continuación procede a comentar una a una las vestiduras litúrgicas en el uso de la época (amito, alba, cíngulo, estola, manípulo, casulla o planeta, cáligas o sandalias, succiontorio, túnica, dalmática, quirotecas, mitra, anillo, báculo, sudario y palio), centrándose especialmente en el aspecto simbólico de su uso, su interpretación mística y en el rango eclesiástico al que está adscrito cada ornamento¹⁶. También se incorpora un capítulo dedicado a los colores litúrgicos y otro a las vestiduras del Antiguo Testamento.

A pesar de las múltiples referencias escritas a los ornamentos litúrgicos, debemos ser cautos en la aplicación de las mismas como elementos universales a todo el rito romano. La extensión y difusión de estos textos era limitada, de ahí la aparente contradicción entre las fuentes, y la ausencia de cánones normativos en lo que respecta a las vestiduras sagradas que caracteriza el período medieval.

LITURGIA, PRENDAS Y COLOR: TIEMPOS Y SIGNIFICADOS

Mientras que las prendas litúrgicas interiores no varían en color, exceptuando la estola y el manípulo, sí se establecen diferencias en la indumentaria externa de mayor visibilidad (casulla, dalmática, pluvial...). El uso de prendas de un color determinado no parecía obedecer a unas reglas tipificadas invariables para todo el rito romano hasta la Baja Edad Media. Estos comienzan a unificarse y codificarse con respecto a la tradición a partir del siglo XII, a la par que se relaciona el significado simbólico del color con las distintas celebraciones y tiempos del calendario litúrgico, pese a algunas reglamentaciones y disposiciones conciliares¹⁷. Esta práctica contribuía a reforzar simbólicamente la importancia de unas celebraciones litúrgicas por encima de otras, y ayudaba a hacerlo más perceptible por el pueblo, con unos cánones de color en relación con otras esferas de la sociedad medieval¹⁸.

Uno de los escritos que más contribuyó a la reglamentación de los colores litúrgicos fue el capítulo *De quatuor coloribus principalibus, quibus secundum proprietatis dierum vestes sunt distinguendae* en *De sacro altaris misterio*¹⁹, ya que fue tomado como norma en muchas iglesias locales como consecuencia del ascenso al papado de su autor, Lotario di Segni. En dicha obra se distinguen cuatro colores litúrgicos principales:

- **Albus (blanco)**: utilizado como color primario en las fiestas del Señor (Navidad, Epifanía, Jueves Santo, Domingo de Pascua y Ascensión), de los ángeles, las vírgenes

carne gloriosa, se les asocian vestiduras blancas como efecto espiritual. Por eso prefieren hacer uso de prendas de lino, porque así como el lino se llevó mediante el trabajo hacia el blanco brillante, también es necesario pasar por muchas tribulaciones para alcanzar la gloria del reino” (traducción libre del autor). GUILLERMO DURANDO, *Rationale divinatorum officiorum*, Lib. III, Cap. 1. v. 15.

¹⁶ Este libro del *Rationale* ha sido el foco del estudio de la tesis doctoral de BROWN, Bartan (1983).

¹⁷ REYNOLDS, Roger Edward (1999): 1-16. En lo que respecta a las normas que rigen el uso de los colores litúrgicos bajomedievales, hay que hacer referencia al trabajo de IZBICKI, Thomas M. (2005).

¹⁸ Para un estudio del color en la Edad Media debemos citar a BRUSATIN, Manlio (1983); PASTOUREAU, Michel (1987) y (2004). En cuanto a los colores litúrgicos, es importante mencionar las aportaciones de COPE, Gilbert (1962); LEGG, John Wickham (1882); PASTOUREAU, Michel (1989) y (1997).

¹⁹ INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio*, Lib. 1, Cap. LXV.

y confesores. Simboliza la pureza y, por eso, es el color de las prendas básicas interiores comunes a todos los ministerios. En algunos casos se sustituye por dorado.

- *Rubeus* (**rojo**): se prescribe como color vinculado a la Pasión de Cristo, empleándose también en las fiestas de los apóstoles, de los mártires, en la fiesta de la Santa Cruz y en Pentecostés. Recuerda la sangre vertida por Jesús en su sacrificio y también la de los que dieron su vida por la fe. Puede verse sustituido por el color púrpura o bermellón.
- *Niger* (**negro**): está indicado para las misas de difuntos y para los tiempos de espera: Adviento y el período que va desde Septuagésima hasta Pascua, incluyendo la Cuaresma. Está vinculado al dolor y a la penitencia, contraponiéndose en significado al color blanco.
- *Viridis* (**verde**): se utiliza cuando ninguno de los tres colores anteriores está prescrito, en los domingos y ferias del llamado *Tempo per annum*. Importante referencia simbólica tiene el que Inocencio III lo considere *color medius est inter albedinem et nigredinem et ruborem*. Antes de la unificación litúrgica, en muchas iglesias particulares era utilizado el color amarillo en su lugar.

El sencillo sistema simbólico de prelación de celebraciones y su vinculación a los cuatro colores principales es una construcción teórica que no llega a darse de forma pura en todos los casos, pese a lo expresado por el Papa Lotario. Así, en atención a la realidad litúrgica de la época y dada su mención en otras fuentes como el *Rationale divinatorum officiorum* de Guillermo Durando²⁰, debemos señalar también otros colores presentes en las vestiduras sagradas, aunque de forma secundaria:

- *Violaceus* (**morado**): se prescribe su uso como color alternativo al negro, resaltándose su utilización específica en el tiempo de Adviento y Cuaresma (desde Septuagésima hasta el Sábado Santo). Su significado es paralelo al del color negro, atenuado de la misma forma que decae en intensidad cromática.
- *Roseus* (**rosa**): pese a no estar reglamentado hasta el *Caeremoniale Episcoporum* del siglo XVI, la tradición del uso de este color se remonta al siglo XIII vinculado a la bendición de la rosa de oro realizada por el Papa el cuarto domingo de Cuaresma (llamado *Laetare*). Por analogía se extendió al domingo *Gaudete*, el tercero de Adviento, simbolizando una pausa en los tiempos de espera a la venida de Cristo.
- *Caeleste* (**azul**): actúa como un color intermedio entre el negro y el verde. Aunque su uso no está reglamentado en época medieval, encontramos prendas litúrgicas con este color porque la dignidad del tejido y la calidad de la tintura priman muchas veces sobre su utilización litúrgica²¹. La vinculación del azul con las fiestas de la Virgen María es de época moderna.

²⁰ GUILLERMO DURANDO, *Rationale divinatorum officiorum*, Lib. III, Cap. 18.

²¹ Existe un intenso debate en esta cuestión, ya que la codificación del azul como color litúrgico es posterior al período medieval. Sin embargo, tal y como atestiguan las fuentes iconográficas y según nos ilustra el joven investigador Rafał Ojrzyński, en la iconografía bajomedieval encontramos muchas escenas donde aparecen casullas y capas pluviales de dicho color. La hipótesis que, tal vez, pueda resultar más adecuada es que al no existir una normativa de colores litúrgicos universal en esta cronología, salvo ciertos textos de aplicación en ámbitos locales, no existe una unidad clara que restrinja el uso de este color entre los siglos XII al XIV. Si conservamos tantos ejemplos visuales de vestiduras litúrgicas de color azul, debemos entender que no es un error del miniaturista o pintor, sino más bien una multiplicidad de prácticas en cuanto a los colores utilizados. Véase la interesante contribución de OJRZYŃSKI, Rafał (2015).

FORMAS Y USOS DE LAS VESTIDURAS LITÚRGICAS CLERICALES

Se entiende por vestiduras litúrgicas aquellas ropas y ornamentos que los ministros del culto llevan en el desarrollo de las ceremonias y ritos litúrgicos, es decir, en la celebración de la Misa, los sacramentos, los sacramentales y el oficio. No recogemos aquí las vestimentas religiosas (hábitos de órdenes monásticas), en tanto que no son propias de las celebraciones litúrgicas; por su parte, tampoco serán objeto de análisis las vestimentas pontificales, reservadas exclusivamente al episcopado, que revisten un mayor número y complejidad²². En la imagen medieval podemos encontrar también vestiduras litúrgicas extrapoladas a imágenes religiosas, sin ser poseedoras de un contenido específicamente litúrgico (por ejemplo, las dalmáticas que visten los santos diáconos siempre que se los representa).

Para categorizar dichos ornamentos mencionamos en primer lugar las vestiduras interiores, destinadas a tener menor presencia iconográfica por estar cubiertas por otras prendas; las vestiduras externas, que revisten un mayor protagonismo y suntuosidad en la imagen bajomedieval; y las insignias sacerdotales, que poseen una profundidad de significado mayor²³.

1. Vestiduras interiores

1.1. *El alba*

Se denomina **alba** (*linea, camisa*) a la vestidura interior más habitual utilizada por todos los ministros, presbíteros, diáconos y obispos en la liturgia bajomedieval. Su denominación hace referencia a su color blanco, ya que eran elaboradas en lana, lino o seda sin teñir. La referencia más antigua que se localiza de esta vestidura es una breve indicación de cómo debe vestir el diácono en el ofertorio y la proclamación de la palabra en los *Statuta ecclesiae antiqua* (c. 476-485)²⁴.

Por lo que respecta a su simbología, la tradición veterotestamentaria relaciona el color blanco con la purificación del pecado y la pureza, de ahí la vestidura blanca del sacramento bautismal. Por otra parte, los alegoristas medievales vinculan el alba con la castidad:

*Dehinc Alba induitur, quae in lege tunica linea vel talaris, apud Graecos podis dicitur: per hanc castitas designatur, qua tota vita sacerdotis decoratur. Haec descendit usque ad talos, quia usque in finem vitae debet in castimonia perseverare sacerdos*²⁵.

En cuanto a la forma, sin duda su origen se vincula a las túnicas talares tardorromanas, pese a que se detecta una evolución en la Baja Edad Media que hace que la tela llegue hasta los tobillos y posea más anchura en la parte inferior de la falda que en

²² Para esta cuestión, remitimos a la obra de referencia de SALMON, Pierre (1955).

²³ Esta distinción la realiza MARTIMORT, Aimé-Georges (1984).

²⁴ MUNIER, Charles (1960): Cn. 60.

²⁵ “Después de eso se pone el Alba, que debe ser una túnica de lino o talar; como decían los griegos: lo que se designa por castidad, que adorne toda la vida del sacerdote. Esta descende hasta los tobillos, así como el sacerdote debe perseverar en la castidad hasta el fin de su vida” (traducción libre del autor). HONORIO DE AUTUN, *Gemma animae*, lib. 1. Cap. CCII.

las mangas y el talle²⁶. La decoración de las albas, que comienza a desarrollarse hacia el siglo X, consistía originalmente en adornos con bordados y telas preciosas (*parurae*, *grammata*, *plagulae*), pero debido a la incomodidad de estos añadidos se fueron reduciendo hasta conservarse únicamente como dos fragmentos de tela en la parte inferior del alba (delante y detrás), uno en el extremo de cada manga y, en algunos casos, en el pecho. La cultura visual bajomedieval representa muy fidedignamente dichos adornos, como en el caso de los ministros que asisten a la consagración episcopal de San Agustín en la tabla con *Escenas de la vida de San Agustín de Hipona* (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, c. 1490).

La evolución de la morfología del alba hace que con el paso de los siglos sea cada vez más amplia y tenga más vuelo. De esta forma, mientras que las albas del siglo XIII se ajustaban a las mangas y no dejaban demasiados pliegues en el costado, las costumbres del siglo XV nos indican un mayor ensanchamiento de la base y unas mangas más amplias que forman plegados naturales con la caída del tejido. Un buen ejemplo son las albas utilizadas por los acólitos ceroferarios y turiferario en la procesión de san Gregorio representada en *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65/1284, fol. 72r, c. 1411-1416), sin embargo no nos resulta difícil localizar esta vestimenta en otros ejemplos visuales, ya que prácticamente en todas las escenas de temática litúrgica bajomedieval los clérigos van ataviados con alba bajo otros ornamentos.

1.2. El cingulo

El alba debe sujetarse a la cintura de los clérigos según las prescripciones litúrgicas medievales con un **cingulo** (*cingulum*, *zona*), que deriva del ceñidor de túnica romano. Generalmente, adopta en la Baja Edad Media forma de tira de tela estrecha, que se sujetaba anudada o mediante una hebilla, aunque en cronologías cercanas al siglo XV puede verse también en forma de cordón. Su simbología es clara: custodiar la mente del sacerdote, indicando su necesaria continencia en el obrar. En cuanto a su función, no es otra que la de recoger y ajustar el alba, especialmente cuando esta tiene mucho vuelo. Cabe mencionar también la presencia del **subcingulo**, una especie de faja secundaria citada por la documentación medieval²⁷ que servía para fijar la estola al cingulo y que acabó derivando en el gremial papal a finales del siglo XV. Ambos complementos son difícilmente perceptibles en la imagen medieval y generalmente detectamos su presencia a partir de los pliegues que se forman en el alba, evidenciando el uso de un ceñidor. Más visibles son los cabos de los extremos del cingulo, que suelen colgar a los lados de la estola.

1.3. El traje talar

Pese a que el alba es la vestidura interior más visible, por sobresalir debajo de las prendas externas, tenemos evidencias documentales y, en algún caso iconográficas, de otras prendas interiores que portaban los ministros del culto en la Baja Edad Media por debajo del alba. La prenda fundamental es el **talar**, que tiene su origen en las vestiduras romanas, como prenda que llega a los talones. Cabe decir que no se trata propiamente de una vestidura litúrgica, porque su uso se extiende a la vida ordinaria y no se circunscribe

²⁶ SICARDO DE CREMONA, *Mitræ, sive, de officiis ecclesiasticis summa*, lib. 1, Cap. V.

²⁷ HONORIO DE AUTUN, *Gemma animæ*, lib. 1. Cap. CCVI.

únicamente al culto. Podía concebirse a modo de sotana para el clero secular, o como una túnica con los atributos propios de cada orden monástica, en el caso del clero regular. En la mayoría de las representaciones litúrgicas medievales podemos ver a clérigos con ropas simples, a modo de traje talar.

1.4. *El amito*

Por encima del talar o el hábito de la orden religiosa correspondiente, se colocaba en algunos casos el **amito** (*anagolaium*, *anagolagium*), especialmente si el alba que iba encima no tenía el cuello cerrado. Esta prenda es una pieza de lino blanco que se acomodaba sobre los hombros y el cuello por debajo del alba, sujetándola por la espalda. A partir del siglo XIII se popularizó la costumbre –entre dominicos y franciscanos– de cubrirse la cabeza con el amito durante la procesión de entrada en la Misa, hasta llegar al altar. Dicha costumbre se extendió, sobre todo en Francia, dando lugar a amitos con bordes superiores lujosos bordados en oro o con galones de telas preciosas (recibiendo el nombre de *parura* o *frisium*) que sobresalen de las prendas superiores adoptando forma de collarín, como en el caso de los santos Esteban, Clemente y Lorenzo en el portal occidental de la fachada sur de la catedral de Notre Dame de Chartres (c. 1210-1220).

1.5. *El roquete*

Otra pieza fundamental del vestuario interior es el **roquete** (*rochettum*, *subta*, *sarcos*, *sarcotium*), ornamento de color blanco derivado del alba que era utilizado por los clérigos como hábito diario –fuera de las celebraciones– por encima del talar o hábito regular. Su denominación aparece por primera vez en el siglo XII²⁸, aunque su forma y tamaño varían cronológica y geográficamente. En algún caso es difícil distinguirlo del alba, ya que en época bajomedieval compartían forma y tamaño; y también de la sobrepelliz, que sí estaba prescrita como vestidura litúrgica y de la que hablaremos más adelante. Desde el Concilio de Trento está reservada a Prelados y dignidades, siendo muy común en la imagen de los retratos cardenalicios a partir del siglo XVI.

2. Vestiduras exteriores

2.1 *La sobrepelliz*

La **sobrepelliz** (*superpelliceum*, *cotta*, *manstruche*, *renoni*) es una vestidura de color blanco, muy similar al roquete, pero concebida como prenda exterior originaria de la Roma del siglo XII. Estaba confeccionada en lino o algodón, no se ceñía al cuello ni a las mangas, y tampoco llegaba a cubrir toda la parte inferior del talar. A partir del siglo XIII se comienza a utilizar sobre el hábito para impartir los sacramentos sustituyendo al alba, y desde el siglo XIV se populariza como prenda de las órdenes menores y del servicio litúrgico, especialmente fuera de la eucaristía²⁹. Podemos señalar algún ejemplo visual: la vestidura exterior del asistente del sacerdote que imparte la extremaunción en el panel derecho del *Tríptico de los Siete Sacramentos* de Rogier van der Weyden (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, c. 1448) o en la representación de un acólito

²⁸ En el Sínodo de Tréveris (1238) se prescribía que el roquete, al igual que el alba, llegasen hasta los pies del sacerdote. También en el Sínodo de Colonia (1260) se lo menciona, para insistir en su tamaño, cubriendo las prendas inferiores. RIGHETTI, Mario (1950): v. 1, pp. 985-986.

²⁹ DEARMER, Percy (1908): pp. 127-132.

turiferario en uno de los *Siete episodios de la vida de la Virgen* de Simone di Filippo detto “del Crocefissi” (Bolonia, Pinacoteca Nazionale, c. 1396-1398), entre otras muchas obras.

2.2. La dalmática

Otra de las vestiduras superiores es la **dalmática** (*dalmatica*), reservada tradicionalmente a los diáconos. Se trata de una túnica amplia con las mangas anchas y muy cortas que proviene de una vestidura imperial utilizada en la región de Dalmacia en el siglo II d.C., de ahí su denominación. Es una de las vestiduras litúrgicas más antiguas, ya que su utilización se remonta a una disposición del Papa Silvestre en el siglo IV como distintivo de honor hacia los diáconos de Roma, y acaba por generalizarse su uso en todo el Rito Romano hacia el período carolingio.

El simbolismo de la prenda está vinculado al color blanco de las primeras dalmáticas en alusión a la inocencia y la pureza que debían representar los diáconos al llevarla. Así, aunque es la vestidura superior propia del ministerio diaconal, se incorpora en la indumentaria de los obispos bajo la casulla cuando estos celebraban misa pontifical, recordándole al prelado la pureza que debe preservar su dignidad episcopal. Hacia el siglo IX las dalmáticas comenzaron a tomar otras tonalidades, cambiando de color según las festividades litúrgicas (al igual que la casulla, la estola, el manípulo o la capa pluvial) y pasando a convertirse en símbolo de alegría, restringiéndose su uso en los tiempos de Cuaresma y Adviento. La forma que adopta, caracterizada por su composición en “T”, se relaciona también con la carga simbólica que posee dicha vestidura:

*Unde et dalmaticam formam crucis habentem induit, per quam Christi passio designatur*³⁰.

La longitud de la dalmática, pese a ser bastante amplia y prolongarse más allá de las rodillas, nunca llega a cubrir por entero el alba. Por su parte, la decoración bajomedieval consistía en frisos rectangulares en la parte inferior delantera y trasera, así como galones estrechos que recorrían toda la altura de la pieza desde el cuello hasta la parte inferior de la misma.

Su representación en la imagen bajomedieval es muy extensa ya que, al asociarse dicha vestidura a los diáconos, es frecuente encontrarla en las representaciones religiosas no litúrgicas de los santos a los que les fue conferida dicha orden, como es el caso de san Esteban en la tabla de *San Juan Bautista y san Esteban* (Barcelona, MNAC, c. 1450) o motivos iconográficos centrados en la imposición de dicha prenda como en la ordenación de san Vicente del *Retablo de Sant Vincenç de Sarrià* de Jaume Huguet (Barcelona, MNAC, c. 1455-1460). También podemos encontrar dalmáticas en la imagen de los obispos como puede verse en la representación de san Agustín en la tabla de la Coronación de la Virgen del retablo de Klosterneuburg (Klosterneuburg, Stiftsmuseum, 1331). Otro caso particular es el uso de la dalmática como vestidura angélica, en alusión a la función de los ángeles como “diáconos” de Cristo, tal como vemos en algunos de los ángeles músicos del *Retablo de Nájera* de Hans Memling (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1480).

Una variante de la dalmática es la **tunicela** (*subtile, stricta, damatica minor*). Pese a que en origen tenía forma de túnica –de ahí su denominación–, sufre una evolución

³⁰ “Después se pone la dalmática con forma de cruz, por la que se designa la Pasión de Cristo” (traducción libre del autor). SICARDO DE CREMONA, *Mitræ, sive, de officiis ecclesiasticis summa*, lib. 2, Cap. II.

paralela a la de la dalmática en época bajomedieval, siendo muy compleja su diferenciación formal en este período. Es la vestidura característica de los subdiáconos, aunque los obispos también la llevan bajo la casulla cuando se revisten de pontifical, de forma alternativa a la dalmática.

2.3. La casulla

La **casulla** (*casula*, *paenula*, *planeta*) es la vestidura propia de la celebración eucarística, reservada ya en la Baja Edad Media a los sacerdotes y obispos dentro de la liturgia³¹. Se trata de una pieza amplia de tela de forma redondeada que cubre totalmente las vestiduras inferiores, y que presenta una abertura para dejar salir la cabeza. Las primeras referencias están vinculadas a la *paenula*, especie de manto con capucha de origen romano similar a un poncho, de la que se cree que evolucionó la casulla medieval.

El simbolismo de la casulla se concreta en tres factores: el primero relativo a representación de la caridad, porque cubre el resto de vestiduras litúrgicas; el segundo en relación con su colocación sobre los hombros del sacerdote, simbolizando el yugo de Cristo; el tercero vinculado a la conjunción entre las tradiciones antigua y nueva, según nos dice Inocencio III:

*Quod autem casula, cum unica sit et integra, extensione manuum in anteriorem et posteriorem partem quodam modo dividitur, designat et antiquam Ecclesiam, quae passionem Christi praecessit, et novam, quae passionem Christi subsequitur. Nam et qui praeibant et qui sequebantur, clamabant, dicentes: Hosanna filio David, benedictus qui venit in nomine Domini*³².

Desde las primeras *paenulas* –acabadas en punta y más cortas en la parte delantera que la trasera– hasta las casullas bajomedievales, se traza una paulatina evolución consistente en ampliar el vuelo de la tela que cubría los brazos para facilitar su movimiento. Como consecuencia, hacia el siglo XII la forma de la casulla era ya totalmente acampanada e igual de larga por delante y detrás. A partir del siglo XIII se aprecia una evolución tendente a realizar dos cambios principales: aumentar el vuelo de la prenda e igualar su longitud en la parte anterior y posterior. Este formato será denominado “gótico”, en paralelo al estilo artístico de la misma cronología. Con posterioridad al siglo XV se acabó por recortar más la tela que cubre los brazos de las casullas para facilitar la movilidad del clero.

En cuanto a la decoración bajomedieval de la prenda, era tradicional el bordado de una cenefa de tela en forma de collar amplio –de hombro a hombro– de cuyo centro pendía otra tira de tela formando una “Y”, que se prolongaba verticalmente en toda la extensión de la vestidura. A partir del siglo XIII, en algunas regiones europeas se sustituyó la cenefa en forma de “Y” por una cruz en la parte posterior del ornamento, mientras que en la parte delantera bien se mantenía el estilo del siglo anterior, bien se decoraba con una cenefa vertical que recorría toda la pieza a modo de galón.

³¹ Para una visión histórica de la casulla y sus simbolismos es esencial acudir a VALENZIANO, Crispino (1990).

³² “En cuanto a la casulla, siendo una única, está dividida en parte delantera y parte posterior, designando a las antiguas iglesias que precedieron a la Pasión de Cristo y a la nueva, que la sigue de cerca. Porque así mismo los que iban delante y los que le seguían clamaban diciendo: ¡Hosanna al Hijo de David: bendito el que viene en nombre del Señor!” (traducción libre del autor). INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio*, Lib. 6, Cap. XLII.

La eucaristía era el único sacramento para el que estaba prescrita la casulla, de ahí que la prenda nos permita diferenciar distintos momentos de la misa del resto de sacramentos, como ocurre en el programa iconográfico desarrollado en el *Fragmento de un capillo de capa pluvial* atribuido a la escuela de van der Weyden (Museo Histórico de Berna, 1463-1478). Además, podemos encontrar representaciones de casullas en todos los ciclos que desarrollan monográficamente la eucaristía, como es el caso de la *Misa de San Gil* (Londres, The National Gallery, c. 1500) o la *Misa de San Gregorio* de Pedro Berruguete (Museo de Burgos, c. 1490), donde puede verse el estilo de cruz en la parte posterior de la vestidura. Por otra parte, y dado que la casulla solo la porta el celebrante, puede ayudarnos a distinguir al sacerdote u obispo que preside la ceremonia, como en el grupo sacerdotal que oficia el funeral en la *Lápida sepulcral de Margarida Cadell* (Barcelona, MNAC, siglo XIV).

2.4. La capa pluvial

La **capa pluvial** (*pluviale, cappa*) es una amplia vestidura de forma semicircular que cubría la espalda, los hombros y los brazos de los clérigos. Estaba abierta por la parte delantera, donde se sujeta por medio de un broche en forma de pieza decorativa. Los primeros testimonios de esta vestidura se remontan al siglo IX, vinculándose su origen a la –en aquel momento desaparecida– *lacerna* romana, aunque evolucionada en tamaño y proporciones³³. No hay que confundir este ornamento con la capa *choralis* que tiene capucha y es el hábito del clero en los oficios del coro, ni con el *mantum* papal rúbeo que terminó por abolirse a finales del siglo XIV.

El uso del pluvial estaba extendido a todo el clero, en especial a los cantores. Sin embargo, no es una prenda eucarística ya que su uso está reservado al canto del oficio en el coro, a las procesiones y a los sacramentales que implicaban un desplazamiento o movimiento por el templo. Precisamente de ese carácter procesional y exterior parece proceder su denominación de pluvial, evocando un posible uso de protección ante la lluvia no documentado directamente por las fuentes. Asimismo, la capa pluvial no era una vestidura especialmente rica simbólicamente y las únicas referencias a su significado lo relacionan con la conversión y la vida eterna:

*Rursus, per capam gloriosa corporum immortalitas intelligitur; unde illam nonnisi in maioribus festivitibus induimus, aspicientes in futuram resurrectionem, quando electi, deposita carne, binas stolas accipient, uidelicet requiem animarum et gloriam corporum. Que capa recte interius patula est, et, nisi sola necessaria fibula, inconsuta; quia corpora iam spiritualia facta nullis animam obturabunt angustias. Fimbriis etiam subornatur; quia tunc nostre nichil deerit imperfectioni, sed quod nunc ex parte cognoscimus, tunc cognoscemus sicut et cogniti sumus*³⁴.

³³ BISHOP, Edmund (1897).

³⁴ “Con la capa pluvial se puede también representar la gloriosa inmortalidad del cuerpo, y por esto solamente se pone en las festividades mayores, para celebrar la resurrección futura, cuando los elegidos, desprovistos de su carne mortal, endosen las dos estolas de la paz del alma y de la glorificación de la carne. Por eso la capa está completamente abierta por delante y ausente de costuras, a excepción de la fibula, en tanto que los cuerpos, transformados espiritualmente, ya no serán afligidos por el sufrimiento. Está adornada con franjas, porque entonces nada impedirá nuestra perfección, y porque, si ahora solo comprendemos en parte, entonces conoceremos y seremos completamente conscientes” (traducción libre del autor). GUILLERMO DURANDO, *Rationale divinarum officiorum*, Lib. III, Cap. 1. v. 13.

La forma de la capa pluvial no sufrió especial evolución en la Baja Edad Media. Únicamente, la capucha original de la vestidura se redujo a finales del siglo XII a una simple pieza de tela triangular adherida en la parte inferior de la nuca, denominada capillo, que poco a poco fue tomando forma de escudo y que fue objeto de decoración mediante el añadido de borlas y flecos, sobre todo a partir del siglo XV. En cuanto a su decoración, destaca la composición de una cenefa ancha en la parte delantera bordeando toda la prenda en la que se representaban motivos pictóricos relacionados con el santoral propio de la iglesia particular o las festividades en las que se le daba uso a la capa.

En lo que respecta a su plasmación iconográfica, encontramos capas pluviales en los motivos procesionales —en especial del Santísimo Sacramento—, donde generalmente el obispo porta la custodia ataviado con el pluvial, como nos ilustra la miniatura del *Breviario de Martín I el Humano* (París, BnF, Ms. Rothschild 2529, fol. 248v, c. 1400). Otra variante iconográfica donde podemos ver este ornamento es en las representaciones de celebraciones litúrgicas no eucarísticas, como se observa en la tabla de *La exhumación de san Huberto* (Londres, The National Gallery, c. 1435-1440), donde el ceremoniero debe sujetar la pesada capa del obispo para que este pueda incensar. Finalmente, y al igual que ocurría en el caso de las dalmáticas, las capas son utilizadas como ornamentos de los ángeles. Podemos citar como ejemplo el pluvial que porta san Miguel representado pesando las almas en el *Políptico del Juicio Final* del Hôtel-Dieu de Beaune (1445-1450) de Rogier van der Weyden.

3. Insignias sacerdotales

Recogemos en este apartado las insignias sacerdotales, denominadas de esta forma por las fuentes en atención a que fueron instauradas en sus orígenes mediante la concesión de ciertos privilegios otorgados a distintos sectores clericales. Sin mencionar las insignias episcopales (anillo, palio, mitra, báculo, etc.), las reservadas en época bajomedieval a sacerdotes, diáconos y subdiáconos eran dos: el manípulo y la estola³⁵.

3.1. El manípulo

El **manípulo** (*manipulus*, *sestace*, *brachiale*, *fano*, *mappula*) es una tira de tela estrecha y corta que se colgaba de la muñeca izquierda del clero para las celebraciones de los sacramentos y sacramentales en época bajomedieval. Su origen lo vincula a la *mappula*, pañuelo honorífico de los trajes de gala romanos, y fue concedido originalmente como un privilegio papal en el siglo IV a los diáconos de Roma para el servicio litúrgico, que posteriormente sería extendido a los subdiáconos en todo el Rito Romano.

En la Alta Edad Media estaba diseñado para portarlo entre los dedos y no en la muñeca, por lo que su forma era cuadrada. Sin embargo, hacia el siglo XIII se codifica en su versión definitiva como una tira estrecha sujeta por un prendedor al antebrazo, de forma paralela a la extensión de su uso por parte de presbíteros y obispos durante la misa, muy seguramente por cuestiones de comodidad. Compuesto del mismo tejido que la casulla y la estola, el manípulo solía fabricarse de forma similar a esta última, pero de una menor

³⁵ Otras insignias clericales como el humeral, que aparecerán después del siglo XVI, tienen un origen medieval incierto ya que las fuentes iconográficas no nos permiten reconocer directamente su presencia. Los textos, por otra parte, tampoco son más claros ya que al referirse a *humerales* están evocando al racional de uso episcopal (llamado después superhumeral). SICARDO DE CREMONA, *Mitræ, sive, de officis ecclesiasticis summa*, Lib. 2, Cap. V.

longitud, se ahí su vinculación iconográfica. Como ornamentación se populariza el uso de flecos en los extremos inferiores, que se van ensanchando paulatinamente hasta que, a finales del siglo XV, las puntas toman forma de trapezoides anchos y decorados con cruces.

La repercusión del manípulo en la iconografía bajomedieval no es muy amplia ya que al ser una pieza de pequeño tamaño puede quedar oculta por otras prendas superiores y se elude su representación en algunos casos. Sin embargo, otras veces adquiere una sobredimensión pedagógica –recordando la prescripción de su utilización– como en una de las miniaturas que ilustran una traducción francesa del *Rationale divinorum officiorum* (París, BnF, Ms. Fr. 176, fol. 36r, c. 1380-1390). Otro ejemplo donde se aprecia perfectamente la forma del manípulo y su combinación con el estilo de la estola es la parte inferior derecha del panel central del *Políptico de la Adoración del Cordero Místico* (catedral de San Bavón de Gante, 1432), de los hermanos van Eyck, donde se aprecia el manípulo del diácono que sostiene la capa pluvial del Papa que está en primer plano, conjuntada perfectamente con la estola.

3.2. La estola

La **estola** (*stola*, *orarium*, *mapa*) es una tira de tela estrecha y larga que se colgaba del cuello de los ministros ordenados como obispos, presbíteros o diáconos. Su origen no está claro pero puede tener dos inspiraciones. Por una parte, el *orarium* romano, pañuelo que las personas distinguidas llevaban al cuello, designándose con ese mismo nombre a la estola con anterioridad al siglo XII. Por otra, la *mappula*, paño que llevaban al cuello los servidores domésticos, en alusión a los orígenes de la eucaristía como convite.

En lo que respecta al uso de la estola, desde el siglo XII se hace indispensable en la celebración de la eucaristía y demás sacramentos, así como en las bendiciones y sacramentales. Sin embargo, al ser un ornamento básico tan general podemos encontrarlo como vestidura fundamental del clero en cualquier representación litúrgica bajomedieval. Al igual que el manípulo, comienza siendo una insignia diaconal que acaba por generalizarse al resto de las órdenes mayores medievales, salvo el subdiácono que no podía vestirla. Un aspecto de especial interés es que el modo de colocación de la estola variaba según el rango eclesiástico: los diáconos la llevaban sobre el hombro, sujetándola en la cintura en el lado contrario; los obispos, colocada sobre la nuca dejándola caer verticalmente sobre el pecho; y los presbíteros, al igual que el episcopado pero cruzada sobre el pecho y sujeta con el cíngulo. Simbólicamente, los dos extremos que cuelgan se relacionan con la obediencia, la humildad y la justicia. Sicardo de Cremona nos ilustra en el pasaje siguiente:

*Stola reflectitur ab humero sinistro in dextrum; quia, cum obedientia incipit ab activa per dilectionem proximi, transit in contemplativam per dilectionem Dei; vel quia oportet sacerdotem esse munitum a dextris et a sinistris per arma iustitiae, qui crucem gerit in pectore, dum passionem Christi cuius minister est imitatur in mente*³⁶.

La modificación formal de la estola en época bajomedieval va de la mano de la del manípulo y viene marcada por varios cambios. La tendencia plenomedieval de estolas

³⁶ “La estola va de vuelta desde el hombro izquierdo al derecho; porque así como la obediencia comienza con el amor al prójimo, pasa por la vida contemplativa, el amor de Dios. Porque es necesario que un sacerdote esté defendido a derecha e izquierda por la armadura de la justicia, con la cruz en el pecho imita mentalmente la Pasión de Cristo” (traducción libre del autor). SICARDO DE CREMONA, *Mitræ, sive, de officiis ecclesiasticis summa*, Lib. 2, Cap. II.

largas y estrechas evoluciona hacia el siglo XII, comenzando a hacerse más cortas y ligeramente más anchas. Encontramos estolas con remate trapezoidal a partir del siglo XIII, aunque no llegan a popularizarse verdaderamente hasta el siglo XVI, siendo la forma recta la más común en los siglos XIV y XV. La decoración de la estola va de la mano de la del manípulo y hace juego con la casulla, componiéndose con la misma tela y adornándose con galones y bordados a juego. También es frecuente encontrarnos estolas bajomedievales representadas con adornos en forma de cruz en las puntas y en la doblez del cuello.

Existen abundantes representaciones iconográficas de estolas en el arte de los siglos XIII al XV. Ciertos ritos sacramentales –como procesiones y bendiciones– no requerían de otras vestimentas litúrgicas superiores, por lo que se desarrollaban a estola descubierta. De esta manera, en una miniatura del *Libro de horas de Catalina de Cleves* (Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 945, fol. 169r, c. 1440) vemos cómo un grupo de tres clérigos imparte la absolución final a un féretro. Mientras que el sacerdote (en el centro) lleva la estola cruzada sobre el pecho, el diácono que porta el incensario (derecha) lleva la estola lateral y el subdiácono (izquierda) que actúa de crucíferario no lleva estola pero sí manípulo, como estaba prescrito. Por su parte, el rito de la imposición de la estola dentro de la ceremonia de ordenación diaconal fue el motivo iconográfico principal de la tabla de la ordenación del diácono san Esteban del *Retablo de Sant Esteve de Granollers* (Barcelona, MNAC, c. 1495-1500), apreciándose a la perfección su colocación desde un hombro al otro por parte del obispo que lo consagra.

CONCLUSIONES

La importancia del conocimiento de las vestiduras litúrgicas es clave para comprender las ceremonias que se llevaban a cabo en época bajomedieval. Los motivos litúrgicos representados en manuscritos, desarrollos pictóricos y soportes escultóricos incluyen, muy frecuentemente, la presencia de clero ataviado con las ropas que les corresponden de acuerdo a la época y ceremonia representada. De esta forma, los códigos de color de la vestimenta y jerarquía entre los distintos grados del clero o funciones dentro de un rito pueden ser analizados a partir de la aplicación del método iconográfico en las imágenes medievales, objeto del presente artículo.

El estudio de las fuentes escritas de este período nos permite concluir interesantes datos sobre los significados, usos y funciones de las prendas litúrgicas del clero. Pese a esto, su ámbito de aplicación está restringido a áreas geográficas concretas y se hace patente la falta de una codificación universal de las vestimentas sagradas medievales, impidiendo utilizar estas fuentes como argumentos definitivos para ampliar el conocimiento sobre los usos y simbolismos de las prendas litúrgicas entre los siglos XIII y XV. Aún con esto, no debemos obviar el gran valor que supusieron para la liturgia de esta época obras como el *Rationale divinatorum officiorum* de Guillermo Durando o *De sacro altaris misterio* escrito por Lotario de Segni. Gracias a estos escritos, y a algunos otros de similar cronología que hemos abordado, podemos sistematizar el estudio de los ornamentos en las mismas categorías que los liturgistas medievales, descargando los significados alegóricos propios de la época, acercándonos a la comprensión más profunda de sus orígenes y patrones evolutivos.

La aplicación del método iconográfico a los ornamentos clericales bajomedievales tiene dos funciones principales: por una parte, determinar qué vestimentas fueron

utilizadas en la época a partir del reconocimiento de las prendas objeto de representación pictórica y su vinculación a los distintos rangos del clero; por otra, identificar los actores o personajes (ya sea en imágenes individuales aisladas, o bien en sus funciones de la liturgia), los ritos que se desarrollan en cada motivo narrativo (distintas partes de la eucaristía o de los sacramentos, ceremonias pontificales, funerales, procesiones, etc.) y los significados que pueden asociarse al uso de cada una de las prendas litúrgicas.

Resulta importante destacar cómo el conocimiento de la liturgia se revela esencial para la comprensión de la cultura visual de la Edad Media. De esta manera, el análisis de ejemplos plásticos desde la perspectiva litúrgica nos propone una relectura de obras tradicionales –desde los ricos manuscritos del siglo XIV hasta las tablas del siglo XV– y nos permite acercarnos más profundamente a imágenes cuya lectura se hace difícil de comprender sin descifrar algunos códigos de vestimenta, color y jerarquía propios de la cultura de la época.

SELECCIÓN DE OBRAS

- Jamba izquierda del portal occidental del transepto meridional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220.
- Lápida sepulcral de Margarida Cadell, primer cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC, inv. 004366-000.
- Tabla central del retablo de Klosterneuburg (Austria), 1331. Klosterneuburg, Stiftsmuseum.
- Guillermo Durando, *Le Rational du devin office* (traducción de Jean Golein), París (Francia), c. 1380-1390. París, BnF, Ms. Fr. 176, fol. 36r.
- Simone di Filippo detto “del Crocefissi”, *Siete episodios de la vida de la Virgen*, c. 1396-1398. Bolonia, Pinacoteca Nazionale.
- *Breviario de Martín I el Humano*, c. 1400, París, BnF, Ms. Rothschild 2529, fol. 248v.
- *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, c. 1411-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65/1284, fol. 72r.
- Hubert y Jan van Eyck, *Político de la Adoración del Cordero Místico*, 1432. Gante, catedral de San Bavón.
- Rogier van der Weyden, *La exhumación de san Huberto*, c. 1435-1440. Londres, The National Gallery.
- *Libro de Horas de Catalina de Cleves*, Utrecht (Países Bajos), c. 1440. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 945, fol. 169r.
- Rogier van der Weyden, *Político del Juicio Final*, 1445-1450. Beaune, Hôtel-Dieu.
- Rogier van der Weyden, *Tríptico de los Siete Sacramentos*, c. 1448. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- Maestro de San Juan y San Esteban, *San Juan Bautista y san Esteban*, c. 1450. Barcelona, MNAC, inv. 015845-000.

- Jaume Huguet, *Retablo de Sant Vicenç de Sarrià*, c. 1455-1460. Detalle. Barcelona, MNAC, inv. 015866-000.
- Escuela de Rogier van der Weyden, *Fragmento de un capillo de capa pluvial con los Siete Sacramentos*, 1463-1478. Berna, Museo Histórico.
- Hans Memling, *Retablo de Nájera*, c. 1480 (detalle). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- Maestro de San Agustín, *Escenas de la vida de San Agustín de Hipona*, c. 1490 (detalle). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 61.199.
- Pedro Berruguete, *Misa de San Gregorio*, c. 1490. Museo de Burgos.
- Taller de Vergós, *Retablo de Sant Esteve de Granollers*, c. 1495-1500, detalle de la ordenación de san Esteban como diácono. Barcelona, MNAC, inv. 024144-000.
- Maestro de San Gil, *Misa de San Gil*, c. 1500 (detalle). Londres, The National Gallery.

BIBLIOGRAFÍA

BATIFFOL, Pierre (1919): "Le costume liturgique romain". En: *Études de Liturgie et d'Archéologie Chrétienne*. J. Gabalda, París.

BISHOP, Edmund (1897): "The origin of the cope as a Church vestment", *Duhlin Review*, vol. 11, nº 120, pp. 17-37.

BRAUN, Joseph (1907): *Die Liturgische Gewandung im Occident und Orient: nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Freiburg, Darmstadt.

BRAUN, Joseph (1914): *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*. Marietti, Turín.

BROWN, Bartan (1983): «*Enigmata Figurarum*»: *A Study of the Third Book of the «Rationale Divinorum Officiorum» of William Durandus and Its Allegorical Treatment of the Christian Liturgical Vestments*. Tesis doctoral inédita, New York University.

BRUNO DE SEGNI (siglo XII): *De sacramentis ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLXV. Garnier, París.

BRUSATIN, Manlio (1983): *Storia dei colori*. Einaudi, Turín.

CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri; MARROU, Henri-Irénée (1953): *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Letouzey-Ané, París.

COPE, Gilbert (1962): "Liturgical Colours", *Studia Liturgica*, vol. 1, pp. 40-49.

COPE, Gilbert (1972): "Vestments". En: DAVIES, John Gordon: *New Dictionary of Liturgy and Worship*. SCM Press, Londres.

DEARMER, Percy (1908): *The Ornaments of the Ministers*. Mowbray, Londres.

FORTESCUE, Adrian (1914): *The Vestments of the Roman Rite*. Catholic Truth Society, Londres.

GILBERTO DI LIMERICK (siglo XII): *De statu Ecclesiae*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLIX. Garnier, París.

- GUILLERMO DURANDO (siglo XIII): *Rationale divinatorum officiorum*. Edición de DAVRIL, Anselme; THIBODEAU, Timothy M. (1995-2000): *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*. Brepols, Turnhout, vols. I y III.
- HOGARTH, Sylvia (1986): “Ecclesiastical vestments and vestmentmakers in York, 1300-1600”, *York Historian*, 7, pp. 2-11.
- HONORIO DE AUTUN (siglo XII): *Gemma animae*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLXXII. Garnier, París.
- INOCENCIO III (siglo XII): *De sacro altaris misterio*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CCXVII. Garnier, París.
- IZBICKI, Thomas M. (2005): “Forbidden Colors in the Regulation of Clerical Dress from the Fourth Lateran Council (1215) to the Time of Nicholas of Cusa (d. 1464)”, *Medieval Clothing and Textiles*, 1, pp. 105-114.
- JAMES, Raymund (1934): *The origin and development of Roman liturgical vestments*. Catholic Records Press, Exeter.
- JARDINE GRISBROOKE, William (1992): “Vestments”. En: JONES, Cheslyn (et al.): *The Study of Liturgy*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 542-547.
- JOHNSTONE, Pauline (2002): *High fashion in the church: the place of church vestments in the history of art from the ninth to the nineteenth century*. Maney Publishing, Leeds.
- JUAN BELETH (siglo XII): *Summa de ecclesiasticis officiis*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CCII. Garnier, París.
- KEEFER, Sarah Larratt (2007): “A Matter of Style: Clerical Vestments in the Anglo-Saxon England”. En: NETHERTON, Robin; OWEN-CROCKER, Gale R.: *Medieval Clothing and Textiles*, 3. The Boydell Press, Woodbridge, pp. 13-40.
- LEGG, John Wickham (1882): *History of the ecclesiastical colors*. LLC, Londres.
- MARTIMORT, Aimé-Georges (1984): “Vêtements et insignes liturgiques”. En: *L'Église en prière I. Principes de la liturgie*. Desclée, París, pp. 195-203.
- MAYO, Janet (1984): *A history of ecclesiastical dress*. Holmes & Meier, Nueva York.
- MILLER, Maureen C. (2014): *Clothing the Clergy: Virtue and Power in Medieval Europe, c. 800-1200*. Cornell University Press, Nueva York.
- MUNIER, Charles (1960): *Les Statuta Ecclesiae Antiqua. Édition, études critiques*. Presses Universitaires de France, París.
- NORRIS, Herbert (1950): *Church Vestments: their Origin and Development*. Dent, Londres.
- OJRZYNSKI, Rafał (2015): “The Color Blue in the Medieval Liturgical Vestments – Fact or Fiction? An Iconographic Analysis”. En: *International conference «Fashion Through History»*. Università La Sapienza, Roma, 20-21/5/2015.
- PASTOUREAU, Michel (1987): *L'Uomo e il Colore*. Giunti, Florencia.

- PASTOUREAU, Michel (1989): "Ordo Colorum. Notes sur la naissance des couleurs liturgiques", *La Maison-Dieu*, nº 176, pp. 54-66.
- PASTOUREAU, Michel (1997): *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*. Le Léopard d'or, París.
- PASTOUREAU, Michel (2004): *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Éditions du Seuil, París.
- PÉREZ VILLANUEVA, Antolín (1935): *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Labor, Barcelona.
- PIAZZI, Daniele (2002): "Comunicare con le cose: arredi e vesti per la liturgia", *Rivista di Pastorale Liturgica*, nº 235, pp. 30-35.
- PICCOLO PACI, Sara (2007): *Storia delle vesti liturgiche. Forme, Immagine e funzione*. Ancora, Roma.
- PIPONNIER, Françoise (1997): "Purchases, Gifts and Legacies of Liturgical Vestments from Written Sources, in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Costume*, nº 31, pp. 1-7.
- POCKNEE, Cyril Edward (1960): *Liturgical vesture, its origins and development*. Mowbray, Londres.
- REYNOLDS, Roger Edward (1999): "Clerical liturgical vestments and liturgical colors in the Middle Ages". En: *Clerics in the early Middle Ages: hierarchy and image*. Ashgate, Aldershot, pp. 1-16.
- RIGHETTI, Mario (1950): *Manuale di Storia liturgica*, 4 vols. Ancora, Milán.
- ROBERTO PAULULO (siglo XII): *De officiis ecclesiasticis*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLXXVII. Garnier, París.
- ROSSI, Pietro (2003): *Vesti e insegne liturgiche, storia, uso e simbolismo nel rito romano*. Lampi di Stampa, Milán.
- ROULIN, Eugène Augustin (1950): *Vestments and Vesture: A Manual of Liturgical Art*. Newman Press, Westminster.
- SALMON, Pierre (1955): *Étude sur les insignes du pontife dans le rite romain*. Officium Libri Catholici, Roma.
- SICARDO DE CREMONA (siglo XIII): *Mitræ, sive, de officiis ecclesiasticis summa*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CCXIII. Garnier, París.
- VALENZIANO, Crispino (1990): "Usi e invenzione, reinvenzioni e senso della casula". En: *La casula: materiali e progetti della mostra concorso*. Koinè, Vicenza, pp. 18-27.
- VOGEL, Cyrille (1986): *Medieval Liturgy. An introduction to the Sources*. The Pastoral Press, Washington.
- WARR, Cordelia (2010): *Dressing for heaven: Religious clothing in Italy, 1215-1545*. Manchester University Press, Manchester.
- WETTER, Evelin (2010): *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*. Abegg-Stiftung, Riggisberg.



◀ San Esteban y san Lorenzo ataviados con dalmáticas diaconales, manipulos y amito en forma de collarino, flanqueando a san Clemente vestido de Pontifical. Jamba izquierda del portal occidental del transepto meridional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220.

[Foto: Fco. de Asís García]

► San Agustín ataviado con dalmática verde bajo la casulla. Tabla central del retablo de Klosterneuburg (Austria), 1331. Klosterneuburg, Stiftsmuseum.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Stift_Klosterneuburg_8532.jpg
[captura 18/4/2015]



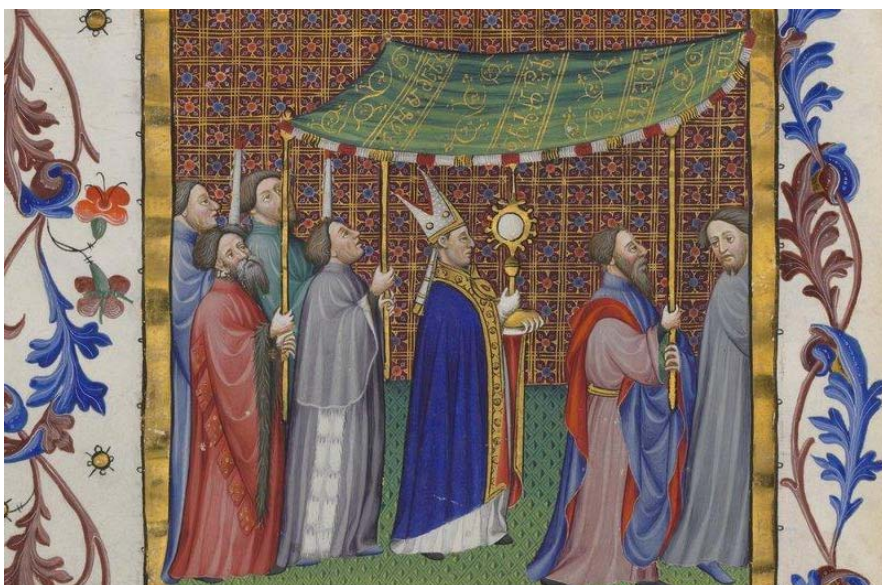
Lápida sepulcral de Margarida Cadell, primer cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC, inv. 004366-000.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/004366-000.JPG> [captura 18/4/2015]



▲ Sacerdote en el momento de la elevación del pan. Guillermo Durando, *Le Rational du divin office* (traducción de Jean Golein), París (Francia), c. 1380-1390. París, BnF, Ms. Fr. 176, fol. 36r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84497182/f117.item> [captura 18/4/2015]



▲ Acólito turiferario con sobrepelliz. Simone di Filippo detto “del Crocefissi”, *Siete episodios de la vida de la Virgen*, c. 1396-1398. Bolonia, Pinacoteca Nazionale. [Foto: autor]

◀ El obispo sostiene la custodia en la procesión del Santísimo Sacramento, ataviado con capa pluvial. *Breviario de Martín I el Humano*, c. 1400, París, BnF, Ms. Rothschild 2529, f. 248v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000996s/f498.image> [captura 18/4/2015]



◀ Diáconos con dalmática portando el evangelario y un relicario, precedidos en el cortejo por los acólitos ataviados con albas. *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, c. 1411-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65/1284, fol. 72r.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Folio_72r_-_The_Procession_of_Saint_Gregory.jpg [captura 18/4/2015]



Pontífices seguidos de diáconos y obispos, con indumentarias rojas en alusión a la “Sangre del Cordero”. Hubert y Jan van Eyck, *Políptico de la Adoración del Cordero Místico*, 1432. Gante, catedral de San Bavón.

<http://closertovaneyck.kikirpa.be/#viewer/id1=37&id2=0> [captura 18/4/2015]



El ceremoniero sujeta la capa pluvial morada del obispo, que también aparece con alba y estola. Rogier van der Weyden, *La exhumación de san Huberto*, c. 1435-1440. Londres, The National Gallery.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rogier-van-der-weyden-and-workshop-the-exhumation-of-saint-hubert> [captura 18/4/2015]



▲ Clérigos con alba, estola y manípulo imparten la absolución final al féretro. *Libro de Horas de Catalina de Cleves*, Utrecht (Países Bajos), c. 1440. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 945, fol. 169r.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_of_Catherine_of_Cleves_-_Mouth_of_Hell_-_Final_Absolution_-_Google_Art_Project.jpg [captura 18/4/2015]

► Arcángel San Miguel ataviado como diácono, con capa pluvial. Rogier van der Weyden, *Políptico del Juicio Final*, 1445-1450. Beaune, Hôtel-Dieu.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Polyptyque_du_jugement_dernier_roger_van_der_Weyden_Beaune.jpg [captura 18/4/2015]



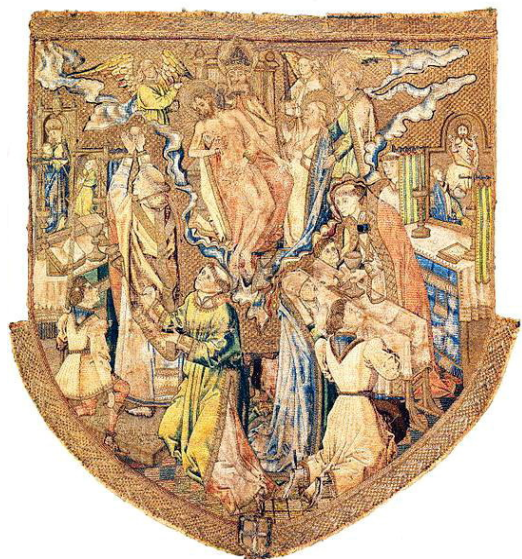


▲ De izquierda a derecha en orden descendente: sacerdote celebrando el bautismo con sobrepelliz y estola; obispo administrando la confirmación con pluvial junto a asistente con sobrepelliz y clérigo confesando con estola; sacerdote consagrando el pan con casulla y diácono proclamando el Evangelio con dalmática; sacerdote celebrando un matrimonio y atando la estola a las manos de los esposos; clérigo administrando la extremaunción con casulla y estola ayudado por un acólito con sobrepelliz. Rogier van der Weyden, *Tríptico de los Siete Sacramentos*, c. 1448 (detalles). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Seven_Sacraments_by_Rogier_van_der_Weyden_c_1440-1445_view_5_-_Museum_M_-_Leuven_Belgium_-_DSC05157.JPG / [DSC05144.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Seven_Sacraments_by_Rogier_van_der_Weyden_c_1440-1445_view_5_-_Museum_M_-_Leuven_Belgium_-_DSC05144.JPG) / [DSC05159.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Seven_Sacraments_by_Rogier_van_der_Weyden_c_1440-1445_view_5_-_Museum_M_-_Leuven_Belgium_-_DSC05159.JPG) [capturas 18/4/2015]

► Presbíteros, diáconos y ministros ataviados con diversas vestimentas litúrgicas para las celebraciones sacramentales. Escuela de Rogier van der Weyden, *Fragmento de un capillo de capa pluvial con los Siete Sacramentos*, 1463-1478. Berna, Museo Histórico.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1a/Fragment_of_a_Cope_with_the_Seven_Sacraments_HMB_308A-B.jpg/554px-Fragment_of_a_Cope_with_the_Seven_Sacraments_HMB_308A-B.jpg [captura 18/4/2015]





San Valero impone la dalmática a San Vicente, vestido con alba, estola cruzada y manipulo. Jaume Huguet, *Retablo de Sant Vicenç de Sarrià*, c. 1455-1460 (detalle). Barcelona, MNAC, inv. 015866-000.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015866-000.JPG> [captura 18/4/2015]



San Esteban ataviado con alba, dalmática roja, en señal de martirio, y estola cruzada. Maestro de San Juan y San Esteban, *San Juan Bautista y san Esteban*, c. 1450. Barcelona, MNAC, inv. 015845-000.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015845-000.JPG> [captura 18/4/2015]



Ángeles músicos vestidos con dalmáticas. Hans Memling, *Retablo de Nájera*, c. 1480 (detalle). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

<http://www.koregos.org/Koregos/documents/243832.jpg> [captura 18/4/2015]



Acólitos ataviados con amito y alba de plégulas y grámatas rojas. Maestro de San Agustín, *Escenas de la vida de san Agustín de Hipona*, c. 1490 (detalle). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 61.199.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/original/DT200613.jpg> [captura 18/4/2015]



▲ San Gregorio consagrando el pan, vestido con ornamentos rojos. Pedro Berruguete, *Misa de San Gregorio*, c. 1490. Museo de Burgos. [Foto: autor]

◀ Imposición de la estola diaconal a San Esteban. Taller de Vergós, *Retablo de Sant Esteve de Granollers*, c. 1495-1500, detalle de la ordenación de san Esteban como diácono. Barcelona, MNAC, inv. 024144-000.

http://www.museunacional.cat/sites/default/files/024144-000_024863.jpg
[captura 18/4/2015]

► San Gil consagrando el pan, vestido con ornamentos negros. Maestro de San Gil, *Misa de San Gil*, c. 1500 (detalle). Londres, The National Gallery.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-saint-giles-the-mass-of-saint-giles> [captura 18/4/2015]



HERACLIUS, EMPEROR OF BYZANTIUM

Guilherme Queiroz de SOUZA

Goias State University, Brazil
History Department
guilhermehistoria@yahoo.com.br

Recibido: 27/9/2015

Aceptado: 30/10/2015

Resumen: Este estudio iconográfico se centra en la representación del emperador Heraclio (ca. 575-641) en Europa occidental entre los siglos XI-XIII. En 614, los persas –liderados por el rey Cosroes II– invadieron Palestina, conquistaron la Ciudad Santa de Jerusalén y robaron la reliquia de la Vera Cruz. En un contraataque exitoso, Heraclio derrotó a los sasánidas, recuperó Tierra Santa y llevó triunfalmente la reliquia de regreso a Jerusalén (630). Desde una perspectiva mítico-religiosa, la historia alcanza su punto culminante cuando Heraclio llega a la entrada de la Ciudad Santa. De repente, unas piedras bloquearon la Puerta Dorada y un ángel apareció por encima de ella. Este mensajero enviado por Dios le dice al emperador que debería desmontar de su caballo y quitarse sus vestiduras imperiales para entrar en la Ciudad Santa, siguiendo el ejemplo de Cristo. Al reconocer su pecado, el soberano se humilla en una *imitatio Christi*, solo después de la cual devuelve la reliquia al Santo Sepulcro. El renombre del *basileus* en la sociedad medieval se vincula directamente a la recuperación de la Vera Cruz, la *Restitutio Crucis*. En el Occidente medieval, los hechos de Heraclio cobraron unos perfiles míticos, con caracterizaciones que oscilaron entre la soberbia y la humildad, del triunfante emperador al *imitator Christi* en busca de la *Restitutio Crucis*. Simultáneamente al análisis iconográfico, vamos a estudiar las características del texto fundacional de esta tradición, la *Reversio Sanctae Crucis*, que sirvió de inspiración para los artistas medievales.

Palabras-clave: Heraclio; iconografía medieval; soberbia; humildad; *imitator Christi*.

Abstract: This iconographic study focuses on the representation of Emperor Heraclius (ca. 575-641) in Western Europe between the eleventh and thirteenth centuries. In 614, the Persians – led by King Chosroes II – invaded Palestine, conquering the Holy City of Jerusalem and stealing the relic of the True Cross. In a successful counterattack, Heraclius defeated the Sassanids, retook the Holy Land and triumphantly escorted the relic back to Jerusalem (630). From a mythical-religious perspective, the story comes to its climax when Heraclius reaches the entrance of the Holy City – suddenly, stones block the Golden Gate and an angel appears above it. This is a messenger sent from God to tell the emperor he should dismount his horse and remove his imperial dress to enter Jerusalem, following the example of Christ. Upon recognizing his sin, the sovereign humbles himself in an *imitatio Christi*, only after which does he return the relic to the Holy Sepulcher. The renown of the *basileus* in western medieval society roots itself directly in the recovery of the True Cross, the *Restitutio Crucis*. In the Medieval West, Heraclius' deeds took on a mythical flavor, with characterizations swinging between pride and humility – from the triumphant emperor to the *imitator Christi* in search of the *Restitutio Crucis*. In addition to this iconographic study, we will examine the qualities of this tradition's founding text, the *Reversio Sanctae Crucis*, which served as inspiration for medieval artists.

Keywords: Heraclius; medieval iconography; pride; humility; *imitator Christi*.

ICONOGRAPHIC STUDY

In 614, the Persians – led by King Chosroes II – invaded Palestine, conquering the Holy City of Jerusalem and stealing the relic of the True Cross. In a successful

counterattack, the Byzantine emperor Heraclius (ca. 575-641) defeated the Sassanids, retook the Holy Land and triumphantly escorted the relic back to Jerusalem (630)¹. From a mythical-religious perspective, the story comes to its climax when Heraclius reaches the entrance of the Holy City – suddenly, stones block the Golden Gate and an angel appears above it. This is a messenger sent from God to tell the emperor he should dismount his horse and remove his imperial dress to enter Jerusalem, following the example of Christ. Upon recognizing his sin, the sovereign humbles himself in an *imitatio Christi*, only after which does he return the relic to the Holy Sepulcher. The renown of the *basileus* in western medieval society roots itself directly in the recovery of the True Cross, the *Restitutio Crucis*.

From the eleventh century on, we see a popularization of the myth of Heraclius in Western Europe, its first known iconography appearing in the famous sanctuary at Mont Saint-Michel (ca. 1060), in Normandy (France). The growing popularity of this legend was linked to the consolidation of an intensely apocalyptic-eschatological movement: the Crusades. The two campaigns shared the common goal of recovering the *Hereditas Christi* (the Holy Land). Heraclius' deeds were used as a way to encourage Christians to retake the Holy City for *Christianitas*². According to Geoffrey Regan:

“For Christian warriors of the Middle Ages Heraclius was the ‘first crusader’. For medieval writers he was a paladin, one of the heroes of Christianity along Roland, Charlemagne, Godfrey of Bouillon and Richard Couer de Lion. [...] None of the paladins of chivalry contributed quite so much to the movement as Heraclius: he reconquered the Holy Land and returned the True Cross of Jesus to Jerusalem – thereby adding the Feast of the Holy Cross to the Christian calendar on 14 September”³.

Furthermore, Heraclius personified at that time the “eschatological emperor” who won the battle against the *Antichrist* Chosroes⁴. This myth also entertains a parallel symbolism in the messianic figure of the “Last World Emperor” who battles the *Antichrist* and puts the True Cross back in its proper place⁵. It is the intent of this brief work of research to map and analyze some of the images of Heraclius produced in Western Christendom between the eleventh and thirteenth centuries⁶.

Attributes and types of representation

Heraclius' iconography in the High Middle Ages appeared as independent scenes and iconographic cycles. In the first case, we have an illuminated manuscript in the *Book of Pericopes from St. Erentrud* (ca. 1140); in the second, the sequence of imagery found in

¹ FROLOW, Anatole (1953). On Heraclius' reigning, see KAEGLI, Walter Emil (2003).

² The importance of the myth of Heraclius in Medieval West appeared in the academic literature of the nineteenth century. See DRAPEYRON, Ludovic (1869), p. 412. On the Holy Cross legend, see MORRIS, Richard (1871).

³ REGAN, Geoffrey (2003): p. 77.

⁴ BAERT, Barbara (1999a).

⁵ ALEXANDER, Paul J. (1978).

⁶ Some syntheses of Heraclius' iconography in Western medieval culture can also be found in BAERT, Barbara (1999a); TORP, Hjalmar (2006); and LEPRI, Nicoletta (2008).

the stained glass work at the Sainte-Chapelle (ca. 1243-1248) in Paris. The principal types of imagery were (a) *single combat* between the *basileus* and the son of Chosroes on a bridge over the Danube⁷; (b) the decapitation of King Chosroes by Heraclius inside the Persian palace; (c) the prideful arrival of Heraclius in Jerusalem carrying the True Cross, with its accompanying angelic apparition; and (d) Heraclius' *humilitas* and *imitatio Christi*, and the *Restitutio Crucis* inside the Holy City. In order to represent these scenes, medieval artists based themselves mainly on the narrative that gave birth to this tradition, the sermon known as *Reversio Sanctae Crucis* (BHL 4178).

In the *single combat* scene, taking place on a bridge over the Danube, Heraclius appears as a warrior in armor, wielding shield and sword. This equipment is maintained in part in Chosroes' decapitation scene, in which the *basileus* has the Persian king by the hair. In the representations of Heraclius' arrival in Jerusalem carrying the True Cross, the ruler – accompanied by a host – rides forth on horseback in imperial dress and a crown. The Golden Gate of Jerusalem lies closed, and above it, one can see an angel admonishing him. Finally, in the *Restitutio Crucis* scene, the emperor performs an *imitatio Christi*, appearing beside his horse, barefoot, without luxurious attire.

The most popular reproduction portrays the decisive moment of the narrative, i.e., the entrance of Heraclius with the True Cross in Jerusalem, when he forsakes his pride in favor of humility. In the case of this image, Christ's arrival in the Holy City on Palm Sunday was a source of inspiration. The angel is another important element in this iconography. Even though this entity never reveals its name, it possesses the traits of Michael, the angelic figure of the *Second Coming* who will appear at the end of times (Dan 12, 1). In the *Book of Pericopes from St. Erentrud*, the angel that appears over the Golden Gate holds a sword in a similar manner, a characteristic of Michael. It was not by coincidence that the first Western iconography of Heraclius appears in the sanctuary at Mont Saint-Michel, a renowned pilgrimage center consecrated to the angel. As Baert declared, Saint Michael, the “founding angel” of the Norman abbey, had “an important part in the Heraclius story, which might account for the increased interest in this iconographic motif”⁸.

Primary Sources

The *Reversio Sanctae Crucis* was – up to the end of the thirteenth century – the text most used to propagate the myth of Heraclius in Western Europe. The author of this sermon was traditionally thought to be the Carolingian monk Hrabanus Maurus (ca. 784-856), an identity sustained by the *Patrologia Latina* (*Homily LXX*) and by many studies dedicated to Heraclius' iconography⁹. However, even with Edmond Faral becoming suspicious of the association in 1920¹⁰, alternative interpretations have only surfaced since the beginning of the twenty first century. In 2008, for example, Alexander Schilling

⁷ This seems to be a form of imaginary transposition, since the Sassanid expansion never reached the margins of the Danube. This is an example of the frontier function this river had since Antiquity.

⁸ Respectively, BAERT, Barbara (2008): p. 16; BAERT, Barbara (2004): p. 164; BAERT, Barbara (2005).

⁹ In 1999, for instance, Baert believed that Hrabanus Maurus was the author of the *Reversio*, and that does not occur in an article of 2008, when she recommends the use of the term “Pseudo-Hrabanus”. See, respectively, BAERT, Barbara (1999a): p. 150, and BAERT, Barbara (2008): pp. 6-7.

¹⁰ FARAL, Edmond (1920): pp. 516-520.

analyzed Italian manuscripts of the text and brought to light the name of a probable author, “Nicephorus”¹¹. Stephan Borgehammar, however, was the author of the study that clarified the issue, when, in 2009, he dated and translated the *Reversio* to the English language. As stated by the Swedish professor, an anonymous author from the Italian Peninsula wrote the sermon somewhere between the end of the seventh century and the year 750, based on some Greek or Eastern sources from the 630 decade¹².

According to the *Bollandist Catalogue*, the text of the *Reversio* is preserved in 146 manuscripts. Actually, it is presumed that there still exist between 200 and 300 copies, since this list does not include libraries in England or the greater part of Germany. The number of these manuscripts gradually increased during the period between the eighth and twelfth centuries, and then began to decline as the result of three main causes, mentioned by Borgehammar: “historical criticism of the received text, the popularity of the new version in the *Legenda Aurea*, and the increasing use of breviaries with drastically shortened legends”¹³. In truth, after the end of the thirteenth century, the myth of Heraclius was spread primarily by the *Legenda Aurea* (ca. 1260), by Jacobus de Voragine (ca. 1230-1298)¹⁴.

Finally, let us see how the *Reversio Sanctae Crucis* presents the angel’s criticism of the emperor’s hauteur, the narrative many medieval artists drew upon for understanding before attempting to portray the event:

“Quando rex caelorum, Dominus totius mundi, passionis sacramenta per hunc aditum completurus introiit, non se purpuratum nec diademate nitentem exhibuit aut equi potentis uehiculum requisivit, sed humilis aselli terga insidens cultoribus suis humilitatis exempla reliquit”.

“When the King of the heavens, the Lord of all the earth, entered through this gate on his way to fulfilling the mysteries of the passion, he did not appear in purple or shining diadem, nor did he ask for a strong horse to carry him, but sitting on the back of a humble donkey he left his servants a paradigm of humility”¹⁵.

Heraclius, therefore, would have to perform an *imitatio Christi*, which in this case means to remove all imperial insignia and dismount his horse in a gesture of sincere humility:

“Tunc imperator gaudens in Domino de uisitatu angelico, depositis imperii insignibus discalciatus protinus, linea tantum zona praecinctus, crucem Domini manu suscipiens, perfusus facie lacrimis, ad caelum oculos erigens properabat, ad portam usque progrediens”.

“Then the Emperor rejoiced in the Lord because of the angelic visit, and having removed the tokens of imperial rank he proceeded without shoes, girded only with a

¹¹ SCHILLING, Alexander Markus (2008): p. 313.

¹² BORGEHAMMAR, Stephan (2009): p. 159.

¹³ Ibid., p. 146, footnote 6.

¹⁴ This most popular work, quickly translated into several vernacular languages, had its diffusion favored by the invention of the Printing Press on the fifteenth century, and is preserved in 1100 manuscripts.

¹⁵ PSEUDO-HRABANUS (2009): pp. 186-189.

linen belt, took the Cross of the Lord in his hands and hastened forward, face covered in tears and eyes raised to the sky, making his way to the gate”¹⁶.

This work will present only the images inspired by the narrative of the *Reversio Sanctae Crucis*. After spreading throughout the Carolingian world in the form of liturgical manuscripts, the figure of Heraclius as the “restorer of the Cross” was expressed iconographically in Western Europe only in the eleventh century. We see it in the aforementioned image (miniature) in the sanctuary at Mont Saint-Michel, which, based on the *Reversio*, served as illustration of the text for the day September 14 (*veneranda eodem die exaltatio crucis*)¹⁷.

Geographical and chronological framework

The spatial and temporal span of Heraclius’ iconography follows *pari passu* the diffusion of the *Reversio* manuscripts. The diffusion of this sermon amidst the monks was intensified due to the annexation of the *Regnum Italicum* by Charlemagne (774) and to the Carolingian Renaissance, for they accelerated the copying of manuscripts and transmitted the Roman liturgy (adopted by the Franks) to the recently annexed regions. The fact that the Carolingians formed a “civilization of liturgy” also contributed to the popularization of the *Reversio* and the corresponding iconography, first in the north of the Alps and then West.

Thus, many images were produced in France, in the Italian Peninsula, and in the Holy Roman Empire in the High Middle Ages, as we can observe in the imagery selection found at the end of the text. There is a hypothesis that the partially lost lower portion of the famous *Tapiz de la Creación* (ca. 1100) of the Girona Cathedral (Catalonia) presented an image of Heraclius, but that is still under debate among specialists¹⁸.

Artistic media and techniques

One can find many images of Heraclius, between the eleventh and thirteenth centuries, executed in different media and techniques, such as in illuminated manuscripts and miniatures, stained glass, wall paintings, and enamel over gilt copper (*champlevé*). It was an important iconography, found not only in liturgical books, but also, for instance, in the magnificent stained glass work at the Sainte-Chappelle in Paris, with a representation of the *Exaltatio Sanctae Crucis* that was inspired by the “Heraclius-crusader king” model¹⁹. The Crusades gave popularity to the iconography of the *basileus*, so much so that there was a (now lost) mosaic in the Church of the Holy Sepulcher (twelfth century) where the crusaders represented Heraclius and Saint Helen beside the True Cross²⁰.

Precedents, transformation and projection

Western European iconography on Heraclius has a probable Byzantine origin, as said by Hjalmar Torp, who consulted western and eastern sources, like the lintel of the

¹⁶ PSEUDO-HRABANUS (2009): pp. 188-189.

¹⁷ BAERT, Barbara (2008): p. 6.

¹⁸ Identification sustained by BAERT, Barbara (1999b) and criticized by CASTIÑEIRAS (2011): pp. 72-75.

¹⁹ KÜHNEL, Gustav (2004): p. 73.

²⁰ KÜHNEL, Gustav (2004): pp. 66-68; FOLDA, Jaroslav (1995): p. 239.

northern portal of the Armenian Cathedral of Mren (seventh century)²¹. Torp, however, did not entirely solve the interpretive problems presented by the lintel, nor compared it to the tradition of the *Reversio*, a gap filled by Christina Maranci. According to this author, this lintel presents two main elements of the Pseudo-Hrabanus' narrative: Heraclius, without his imperial garments, and his dismounted horse. The researcher further declares – if her theory is correct – that the lintel forms one of the oldest representations of the humble entry of Heraclius in Jerusalem²², a scene that appears only later in western iconography, as we have seen.

There is in fact a dual perception of Heraclius in the *Reversio* and in the iconography which it has inspired: on one hand, we see him as a triumphant warrior, and on the other as a humble sovereign in an attitude of poverty and penitence²³. The elemental *humilitas* reveals a ready connection between the *basileus* and Christ, and we find the basis of this association in an object: the Cross. Through it, Jesus triumphed over death and attained new life; through it, Heraclius triumphed over his adversaries and preserved rulership of the Empire²⁴.

From the end of the Middle Ages and the Renaissance on, the images of Heraclius begin to be fundamentally influenced by the *Legenda Aurea* and by breviaries. At that time, the iconography on the *single combat* between Heraclius and Chosroes' son, sparse in the High Middle Ages, flourished in quantity and quality. A famous Renaissance example of this duel can be found in the wall painting of Saint Francis Basilica, in Arezzo (Italy), made by Piero della Francesca (1415-1492). However, not all the representations of the myth of Heraclius from the end of the Middle Ages are based on *Legenda Aurea* and the breviaries, and such is the case of the altar frontal of the Norwegian church of Nedstryn (first quarter of the fourteenth century), with its elaborate iconography still inspired by a version of the *Reversio*.

The breviaries from the end of the Middle Ages registered another version of the myth of Heraclius that – even though inspired by the *Reversio* – removed the miraculous aspects of the story, like the apparition of the angel. Instead of the angel, Patriarch Zacharias reprehends the pride of the emperor (*lectio* 6). It is a typical work of revision that liturgical texts suffered, being rewritten to become more plausible in the eyes of Renaissance scholars. This new narrative was gathered in the *Breviarium Romanum* (1568), based on humanistic historiography²⁵. That might explain the decline in popularity of the iconography of Heraclius after the sixteenth century.

Typology and related themes

A crucial moment of the narrative of the myth of Heraclius, the *humilitas* and the *imitatio Christi*, finds typological parallels in the Bible. To reprehend the emperor for his “wrong” choice, the angel made use of the episode of the *humilitas* of Jesus, i.e., the way in which the Messiah entered Jerusalem. Consequently, the entrance of the *basileus* had to

²¹ TORP, Hjalmar (2006).

²² MARANCI, Christina (2008-2009): p. 170.

²³ BAERT, Barbara (2008): p. 9.

²⁴ DRIJVERS, Jan Willem (2002): p. 186.

²⁵ SOMMERLECHNER, Andrea (2003): p. 338.

be Christianized. It had to follow the New Testament, which had its foundations in the Old: “Rejoice greatly, O daughter of Sion, shout for joy, O daughter of Jerusalem: BEHOLD THY KING will come to thee, the just and savior: he is poor, and riding upon an ass, and upon a colt, the foal of an ass” (Zech 9, 9)²⁶. The New Testament appointed Jesus as the Messiah – the “Messianic King” who would enter humbly in the Holy City, as described, for instance, in the *Gospel of John* (12, 12-15)²⁷. As soon as Heraclius, *Imitator Christi*, humbly approached the Golden Gate, the rocks that blocked the passage were raised, allowing him to enter Jerusalem. This *imitatio Christi* was related to the *humilitas*, the *sine qua non* condition of any “good Christian”.

At the time of the Crusades, the arrival of Heraclius in Jerusalem was a source of inspiration for Christian leaders. For instance, the chronicler Fulcher of Chartres (ca. 1059-1127) related that King Baldwin II (ca. 1058-1131), while he was in Antioch, sent the True Cross to Jerusalem: afterwards, the men of the procession conducting the relic “entered the Holy City rejoicing, on the day when they celebrated the festival of its exaltation, as the Emperor Heraclius had done when he brought it back [the Cross] from Persia”²⁸.

Selection of works of art

- North portal lintel at Mren (modern eastern Turkey), ca. 639-640. According to the drawing produced by Jean-Michel and Nicole Thierry [THIERRY, Jean-Michel; THIERRY, Nicole (1971): p. 70], the two biggest figures are Heraclius, to the left beside his horse, and Modestus, Patriarch of Jerusalem to the right, receiving the True Cross. The great tree to the right would represent Celestial Paradise, while the smaller figure in the center would be a priest with the True Cross.
- Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Sacramentary of Mont Saint-Michel, France (ca. 1060). New York, Pierpont Morgan Library, M. 641, fol. 155v.
- Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Book of Pericopes from St. Erentrud, Salzburg (Austria), ca. 1140. Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15903, fol. 86v.
- Heraclius carrying the Cross. Homiliary of Le Cateau (France), ca. 1150. Le Cateau, Biblio-thèque Municipale, Ms. 528, fol. 195.
- Heraclius receiving the submission of Chosroes II. Plaque from a cross, Meuse Valley (1160-1170). Champlevé enamel over gilt copper. Paris, Musée du Louvre, inv. MRR 245.
- Heraclius carrying the Cross. Calendar (September), Psalter of Saint Elizabeth, Thuringia (Germany), early 13th century. National Archaeological Museum of Cividale del Friuli (Italy).

²⁶ Traditionally, the “princes of Israel” rode in “asses” (Judg 5, 10).

²⁷ “And on the next day, a great multitude that was come to the festival day, when they had heard that Jesus was coming to Jerusalem, took branches of palm trees and went forth to meet him and cried ‘Hosanna. Blessed is he that cometh in the name of the Lord, the king of Israel’. And Jesus found a young ass and sat upon it, as it is written: ‘Fear not, daughter of Sion: behold thy king cometh, sitting on an ass’s colt’”.

²⁸ FULCHER OF CHARTRES (1973): p. 230.

- Heraclius and Chosroes' eldest son in single combat on the bridge over the Danube. Wall painting, Cathedral of St. Blaise, Brunswick (Germany), south aisle, 1240-1250.
- Heraclius fights against Chosroes' son. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.
- Heraclius before the miraculous sealed gate at Jerusalem. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.
- Heraclius carrying the Cross. Gradual of Fontevault, Paris (France), ca. 1250-1260. Limoges, Biblio-thèque Municipale, Ms. 2, fol. 191v.
- Heraclius restores the Cross in humility. *Expositio in Apocalypsim*, Alexander of Bremen (†1271), Lower Saxony, last quarter of the 13th century. Cambridge, University Library, Ms. Mm.5.31, fol. 81v.

Bibliography

ALEXANDER, Paul J. (1978): "The medieval legend of the Last Roman Emperor and its messianic origin", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, pp. 1-15.

BAERT, Barbara (1999a): "Exaltatio crucis: de Byzantijnse keizer Heraclius (610-641) en het middeleeuwse Westen", *Bijdragen: International Journal for Philosophy and Theology*, vol. 60, pp. 147-172.

BAERT, Barbara (1999b): "New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the True Cross", *Gesta*, vol. 38, n° 2, pp. 115-127.

BAERT, Barbara (2004): *A Heritage of Holy Wood: The legend of the True Cross in Text and Image*. Brill, Leiden.

BAERT, Barbara (2005): "Heraclius and Chosroes or The Desire for the True Cross", *The Bible and interpretation*.

Available online: http://www.bibleinterp.com/articles/Baert_Heraclius_Chosroes.shtml (Last Access, May 10, 2015).

BAERT, Barbara (2008): "Heraclius, l'exaltation de la croix et le Mont-Saint-Michel au XI^e siècle. Une lecture attentive du ms. 641 de la Pierpont Morgan Library à New York", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 51, pp. 3-20.

BORGEHAMMAR, Stephan (2009): "Heraclius Learns Humility: Two Early Latin Accounts. Composed for the Celebration of Exaltatio Crucis", *Millennium*, vol. 6, pp. 145-201.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2011): *El Tapiz de la Creación*. Catedral de Girona, Girona.

DRAPEYRON, Ludovic (1869): *L'Empereur Héraclius et L'Empire Byzantin au VII^e siècle*. Ernest Thorin, Libraire-Éditeur, Paris.

DRIJVERS, Jan Willem (2002): "Heraclius and the Restitutio Crucis: Notes on Symbolism and Ideology". In: REININK, Gerrit J.; STOLTE, Bernard H. (eds.): *The reign of Heraclius (610-641): crisis and confrontation*. Peeters, Leuven, pp. 175-190.

FARAL, Edmond (1920): "D'un 'passionnaire' latin à un roman français: quelques sources immédiates du roman d'Eracle", *Romania*, vol. 46, pp. 512-536.

FROLOW, Anatole (1953): “La Vraie Croix et les expéditions d’Héraclius en Perse”, *Revue des études byzantines*, t. 11, pp. 88-105.

Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rebyz_0766-5598_1953_num_11_1_1075 (Last Access, May 10, 2015).

FOLDA, Jaroslav (1995): *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge.

FULCHER OF CHARTRES (1973): *A history of the expedition to Jerusalem, 1095-1127*. W. W. Norton, New York.

KAEGI, Walter Emil (2003): *Heraclius, emperor of Byzantium*. Cambridge University Press, Cambridge.

KÜHNEL, Gustav (2004): “Heracles and the Crusaders: Tracing the Path of a Royal Motif”. In: WEISS, Daniel H.; MAHONEY, Lisa J. (eds.): *France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 64-75.

LEPRI, Nicoletta (2008): “Per un’ iconografia di Eraclio imperatore”, *Porphyra*, year V, n° 12, pp. 74-93. Available online: <http://www.porphyra.it/Porphyra12.pdf> (Last Access, May 10, 2015).

MARANCI, Christina (2008-2009): “The Humble Heraclius: Revisiting the North Portal at Mren”, *Revue des études arméniennes*, vol. 31, pp. 167-180.

MORRIS, Richard (1871): *Legends of the Holy Rood: Symbols of the Passion and Cross-Poems. In Old English of the Eleventh, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*. Early English Text Society, London.

PSEUDO-HRABANUS (2009): “Reversio sanctae crucis”. In: BORGEHAMMAR, Stephan: “Heraclius Learns Humility: Two Early Latin Accounts. Composed for the Celebration of Exaltatio Crucis”, *Millennium*, vol. 6, pp. 180-191.

REGAN, Geoffrey (2003): *First Crusader. Byzantium’s Holy Wars*. Palgrave Macmillan, New York.

SCHILLING, Alexander Markus (2008): “Die Reversio sanctae Crucis (BHL 4178) in slavischer Überlieferung”, *Analecta Bollandiana*, vol. 126, n° 2, pp. 311-333.

SOMMERLECHNER, Andrea (2003): “Kaiser Herakleios und die Rückkehr des Heiligen Kreuzes nach Jerusalem. Überlegungen zu Stoff-und Motivgeschichte”, *Römische Historische Mitteilungen*, vol. 45, pp. 319-360. Available online: http://hw.oeaw.ac.at/0xc1aa500d_0x00074b3f (Last Access, October 15, 2015).

THIERRY, Jean-Michel; THIERRY, Nicole (1971): “La cathédrale de Mren et sa décoration”, *Cahiers Archéologiques*, vol. 21, pp. 43-77.

TORP, Hjalmar (2006): “Un paliotto d’altare norvegese con scene del furto e della restituzione della vera croce: ipotesi sull’origine bizantina dell’iconografia occidentale dell’imperatore Eraclio”. In: QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.): *Medioevo: il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale* (Parma, 2003). Electa, Milano, pp. 575-600.



◀ **North portal lintel at Mren (modern eastern Turkey), ca. 639-640.**

Photo by Richard A. Elbrecht and Anne Elizabeth Elbrecht (2006). http://www.virtualani.org/mren/img_4487b.jpg [Last Access, May 10, 2015]



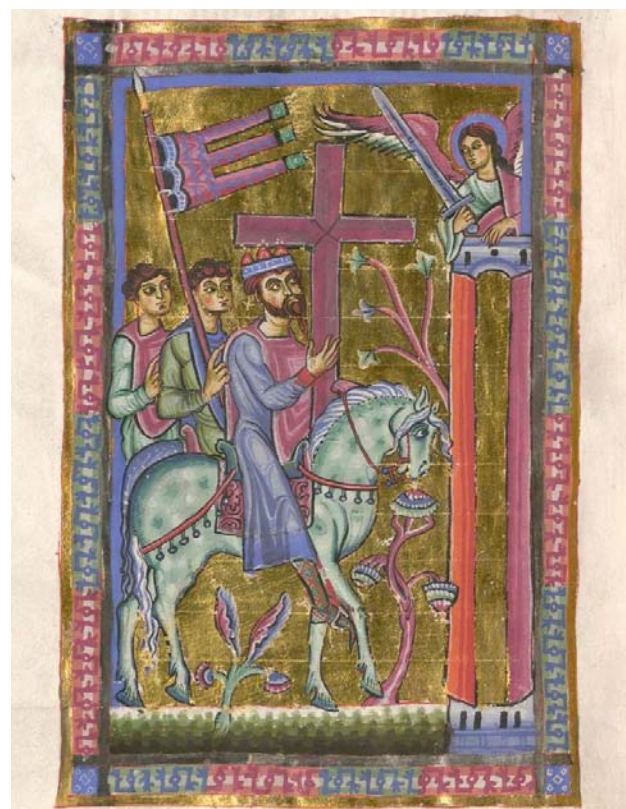
North portal lintel at Mren. Drawing by Jean-Michel Thierry and Nicole Thierry.

[Image: THIERRY, Jean-Michel; THIERRY, Nicole (1971): p. 70, fig. 29]



Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Sacramentary of Mont Saint-Michel, France (ca. 1060). New York, Pierpont Morgan Library, M. 641, fol. 155v.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/m641.155v.jpg> [Last Access, May 10, 2015]



Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Book of Pericopes from St. Erentrud, Salzburg (Austria), ca. 1140. Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15903, fol. 86v.

<http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00070697&pimage=00178&lv=1&l=en> [Last Access, May 10, 2015]



▲ Heraclius carrying the Cross. Homiliary of Le Cateau (France), ca. 1150. Le Cateau, Bibliothèque Municipale, Ms. 528, fol. 195.

http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE_ID=1294810 [Last Access, May 10, 2015]

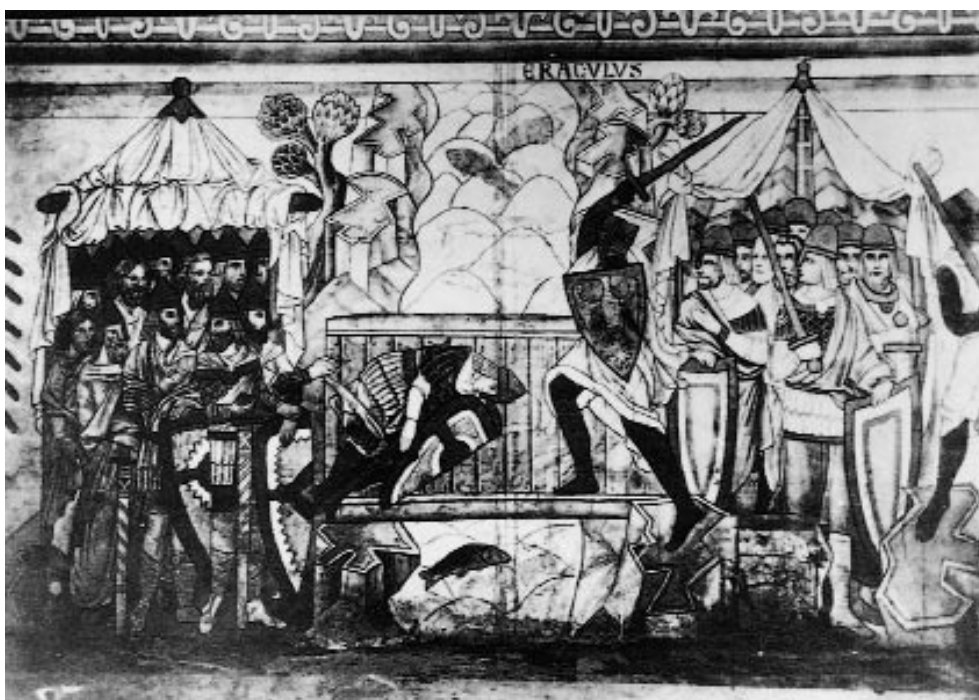
► Heraclius carrying the Cross. Calendar (September), Psalter of Saint Elizabeth, Thuringia (Germany), early 13th century. National Archaeological Museum of Cividale del Friuli (Italy).

<http://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/psalter-of-saint-elizabeth-1200s-everett.jpg> [Last Access, May 10, 2015]



▲ Heraclius receiving the submission of Chosroes II. Plaque from a cross, Meuse Valley (1160-1170). Champlevé enamel over gilt copper. Paris, Musée du Louvre, inv. MRR 245.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Cherub_plaque_Louvre_MRR245.jpg [Last Access, May 10, 2015]



◀ Heraclius and Chosroes' eldest son in single combat on the bridge over the Danube. Wall painting, Cathedral of St. Blaise, Brunswick (Germany), south aisle, 1240-1250.

[Image: BAERT, Barbara (1999a): p. 170]



◀ Heraclius fights against Chosroes' son. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.

http://www.therosewindow.com/pilot/StChapelle/images/w15-131-IMG_9194.JPG [Last Access, May 10, 2015]

▼ Heraclius carrying the Cross. Gradual of Fontevrault, Paris (France), ca. 1250-1260. Limoges, Bibliothèque Municipale, Ms. 2, fol. 191v.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht1/IRHT_043535-p.jpg [Last Access, May 10, 2015]



▲ Heraclius before the miraculous sealed gate at Jerusalem. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.

http://www.therosewindow.com/pilot/StChapelle/images/w15-124-IMG_9141.JPG [Last Access, May 10, 2015]

▼ Heraclius restores the Cross in humility. *Expositio in Apocalypsim*, Alexander of Bremen (†1271), Lower Saxony, last quarter of the 13th century. Cambridge, University Library, Ms. Mm.5.31, fol. 81v.

<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MM-00005-00031/166> [Last Access, May 10, 2015]



SAN PABLO

Santiago MANZARBEITIA VALLE

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
smanzarb@ucm.es

Recibido: 6/10/2015

Aceptado: 10/12/2015

Resumen: Pablo de Tarso (también llamado Saulo) es un personaje decisivo en los inicios del cristianismo, durante la época apostólica, por ser el primer teólogo que sintetiza la doctrina cristiana, difundiéndola desde Jerusalén y Asia Menor hasta Roma. Ciudadano romano, judío fariseo oriundo de la ciudad de Tarso en Cilicia, debió nacer entre los años 5 y 10 d.C. San Lucas en los *Hechos de los Apóstoles* lo presenta como perseguidor de los cristianos de Jerusalén, siendo testigo de la lapidación de Esteban (Hch 7, 57) hacia el año 33. Su repentina y radical conversión (*metanoia*) tiene lugar en el camino de Damasco al vivir la experiencia del encuentro con el Resucitado (Hch 9, 1-9; Hch 26, 12-18; 1 Cor 15, 8; Gál 1, 15-16). Tras ser bautizado por Ananías (Hch 9, 10-19) inicia la predicación que lo lleva a ser perseguido, viéndose obligado a huir de Damasco descolgado en un cesto. Partidario, por su educación griega, junto con Bernabé, de la tendencia cristiana helenista frente a la judía representada por Pedro y Santiago, fue considerado “Apóstol de los Gentiles” como consecuencia del concilio de Jerusalén, hacia el año 48, donde se aprueba la incorporación de los paganos, también denominados gentiles o prosélitos, al cristianismo eximiéndolos de la Ley judía (Hch 15). A través de viajes misioneros por el Mediterráneo oriental, funda numerosas comunidades cristianas en Asia Menor, a las que envía posteriormente diversas cartas apostólicas, que forman, junto a la enviada a Roma, el llamado “Corpus Paulino”, testimonios históricos que hacen de Pablo el principal protagonista y responsable de la introducción del mensaje evangélico en el mundo helenístico. Encarcelado al menos en dos ocasiones, la última en Jerusalén, es conducido a Roma; durante la travesía la embarcación naufraga en Malta, donde tiene lugar el episodio de la mordedura de la víbora a la que sobrevive. Llegado a Roma es decapitado durante la persecución de Nerón entre los años 63 y 67. Siguiendo esta sucinta biografía, el artículo recoge la progresiva iconografía de san Pablo, estructurándola temáticamente: su nombre, su fisonomía, caracterizada por su calvicie y barba; su condición de predicador en su gestualidad; su condición de filósofo y escritor, en su atuendo y en el libro o rollo que le distingue desde los inicios; como mártir, portando la espada, instrumento de su martirio con el que posteriormente se lo identifica; como ejemplo de conversión en su principal ciclo temático y finalmente en otros temas iconográficos, que además de anecdóticos, subrayan su consideración de apóstol de Cristo y su consecuente simbolismo eclesial.

Palabras clave: San Pablo; Pablo de Tarso; Saulo; conversión de san Pablo; concilio de Jerusalén; Corpus Paulino; libro; rollo; espada.

Abstract: Paul of Tarsus (also called Saulo) is an important character at the beginnings of Christianity during the apostolic period because he was the first theologian that synthesized the Christian doctrine, which then spread from Jerusalem and Asia Minor to Rome. He was a Roman citizen and a Jewish Pharisee from the city of Tarsus in Cilicia, where he was born on the year 5-10 d.C. Luke in the Acts of the Apostles presents him as someone who persecuted the Christians of Jerusalem, and as someone who witnessed the stoning of Stephen (Acts 7, 57) towards the year 33. His sudden and radical conversion (*metanoia*) took place on the road to Damascus after experiencing an encounter with the risen Christ (Acts 9, 1-9; Acts 26, 12-18; 1 Cor 15, 8; Gal 1, 15-16). After being baptized by Ananias (Acts 9, 10-19), he began his preaching and was later on persecuted for it being forced to leave Damascus hidden in a basket. Because of his Greek

education, together with Barnabas, he supported the Christian Hellenistic trend against the Jewish one represented by Peter and James. It is for that reason that he was called the Apostle of the Gentiles as a consequence of the Council of Jerusalem that met in the year 48, where the incorporation of the Pagans (proselytes) to Christianity was approved exempting them from the Jewish law (Acts 15). Through long missionary journeys across the Eastern Mediterranean, he founded numerous Christian communities in Asia Minor, to which he subsequently sent various apostolic letters that now form, together with that sent to Rome, the so-called *Pauline Corpus*, historical testimonies that make Paul the main protagonist and responsible for the introduction of the Gospel message in the Hellenistic world. Imprisoned at least in two occasions, the last one in Jerusalem, he was sent to Rome. During the journey to Rome, the boat shipwrecked on Malta, where the episode of the bite of the snake took place but he finally survived. Once back in Rome, he was beheaded during the persecution of Nero between the years 63 and 67. Following this brief biography, the article discusses the iconography of St. Paul by structuring it thematically: its name, its appearance, characterized by baldness and beard; its status as a preacher in his gestures; his status as philosopher and writer, in his attire and in the book or scroll that identifies him from the beginning; a martyr, carrying the sword, instrument of his martyrdom with which he is subsequently connected; as an example of conversion in its main thematic cycle, and finally in other iconographic themes that, in addition to being anecdotal, underline his consideration as an apostle of Christ and his subsequent ecclesiastical symbolism.

Keywords: Saint Paul; Paul of Tarsus; Saul; Conversion of Saint Paul; Council of Jerusalem; Book; Scroll; Sword.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El nombre

Su nombre en latín *Paulus* (contracción de *Paululus*) significa pequeño, mínimo, lo cual parece corresponderse con su propio testimonio donde se presenta como débil y tembloroso (1 Cor 2, 3), así como flaco y torpe al hablar (2 Cor 10, 10). Ambos testimonios apoyarían la única y apócrifa noticia sobre su aspecto externo relatada en los *Hechos de Pablo* donde Tito describe a Onesíforo el aspecto de Pablo para que pueda reconocerlo en el camino real de Listra: “Vio, pues, que se acercaba Pablo, hombre de pequeña estatura, calvo, de piernas arqueadas, vigoroso, cejijunto, de nariz un tanto sobresaliente, mas lleno de gracia. Unas veces parecía un hombre; otras tenía el rostro de un ángel” (3; HAAP II, 735)¹; la versión siríaca añade que Pablo tenía los ojos grandes². Debe notarse que frente al nombre semítico de Saúl (deseado [de Dios]), Saulo en griego, el nombre latino de Pablo con el que suele denominarse tras su conversión, sugiere un sentido de humildad, actitud que adopta tras su conversión³. No obstante el uso de doble nombre era común entre los judíos de la diáspora⁴.

¹ PIÑERO, Antonio (2010): p. 406.

² Ricciotti recoge tres descripciones posteriores: la de Jaun Malalas de mediados del siglo VI que añade a la calvicie el dato de que su cabeza y barba eran canosas y sus ojos azulencos; del diálogo Filiopatríde, 12 (atribuido a Luciano, pero compuesto en el siglo X) que especifica que Pablo era calvo por delante y la de Nicéforo Calixto del siglo XIV que aporta los datos de que tenía apariencias de una edad precozmente avanzada y de que su barba era abundante y más bien afilada. RICCIOTTI, Giuseppe (1950): p. 157.

³ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1998): p. 357. Vorágine recoge la opinión de Rabano Mauro que le da el sentido no solo físico de párvulo, pequeño, poca cosa, sino el espiritual de “sencillo de espíritu”.

⁴ BARTOLOMÉ, Juan José (2004): pp. 81-82.

Atributos y formas de representación

La primera iconografía cristiana del santo no parece recoger los rasgos de la tradición apócrifa mencionada, salvo la calvicie y quizás no de forma directa, sino que parte de la representación genérica del filósofo de la tradición clásica: calvo, con barba poblada (sus dos rasgos más personalizados), vestido con túnica y a veces también con manto, siendo paradigmática su imagen en el sarcófago de Junio Basso (siglo IV) donde aparece en el tema de la *Traditio Legis* y en la escena de su apresamiento. Es una imagen que tiene su razón de ser en la consideración de Pablo como un hombre sabio, la de un intelectual, un teólogo y una autoridad ya por parte de la primera comunidad cristiana; el propio San Pedro en su segunda carta (2 Pe 3, 15-16) menciona la sabiduría que le fue concedida.

Generalmente se lo representa como un hombre de edad madura. La calvicie de Pablo se interpreta desde los inicios como la de un hombre con frente despejada y un característico moñete (a veces acaracolado, como en las pinturas románicas catalanas) o flequillo en medio (a veces como una especie de sutil tonsura). En cuanto a la forma de su barba, es poblada y larga, a veces puntiaguda o partida en dos o más mechones, llegando a adquirir formas caprichosas.

Una de las más antiguas representaciones de San Pablo, anterior a la Paz de la Iglesia, fechada entre 160 y 180 y localizada en una gruta de Éfeso⁵, conjuga los rasgos más personales descritos con la indumentaria del filósofo clásico. Se trata de una escena en la que aparece predicando con el gesto de su mano derecha extendida y con un papiro desplegado en su mano izquierda, relativo al Evangelio o a sus propios escritos. Tecla aparece escuchando a Pablo desde una ventana y después a la izquierda del apóstol (HPbT 5-6).

Las siguientes representaciones corresponden al ámbito de las catacumbas romanas, como el reciente hallazgo (2009) de un tondo con la cabeza en la catacumba de Santa Tecla (finales del siglo IV) o la imagen en pie de la catacumba de Domitila (siglo IV). Ambas muestran esa barba larga y puntiaguda que lo caracterizará en la mayoría de las representaciones medievales, y que abogaría (teniendo como referente la mencionada pintura en Éfeso) por una mayor fidelidad a una tradición temprana en la verosimilitud de este rasgo, más aún considerando la temprana cronología y el ámbito funerario donde aparece⁶. La primera se ha querido considerar como un “retrato”⁷, a lo que posiblemente contribuiría su mejor calidad pictórica frente a la más burda y abocetada de la segunda. El realista retrato musivo del siglo V conservado en Rávena vendría a ser expresión de esa intención de perpetuar la imagen del apóstol, en un periodo en el que la iconografía cristiana ya ha trasmutado el retrato funerario en icono.

Su atributo más destacado y común desde el arte cristiano primitivo y durante toda la época medieval es el rollo que porta en su mano, sustituido de forma progresiva aunque

⁵ MÉNDEZ, José Antonio (2013): p. 17.

⁶ Sobre el tema del retrato funerario romano y el retrato de santos cristiano puede consultarse BELTING, Hans (2009): pp. 107-136.

⁷ Ricciotti considera que tras una visión de las fuentes literarias y artísticas de los primeros tiempos del cristianismo, si bien no puede hablarse de un retrato efectivo, disponemos de un aspecto físico más o menos exacto que ya estaba difundido entre los cristianos de Roma a partir del siglo III. RICCIOTTI, Giuseppe (1950): p. 161.

no definitivamente por el libro relativo al Evangelio, y concretamente también al libro de los Hechos de los Apóstoles y a sus cartas incluidas en el Nuevo Testamento. Son numerosas las representaciones al respecto, durante el período románico, en las que aparecen inscritas sobre el libro citas epistolares. Dos ejemplos significativos son la pintura mural procedente de la capilla del castillo de Orcau (Barcelona, MNAC) y la estatua-columna de Antealtares (Madrid, MAN). En el primero, la inscripción “VAX ELICIONIS MIIS” (Hch 9, 5) es la respuesta que Cristo da a Ananías sobre Pablo denominándolo “mi instrumento elegido”; en el segundo, la inscripción sobre el rollo “EGO PAVLVS CUPIO DISSOLVI ETCVm XPO EssE MVLTO MELIVS” hace referencia a la afirmación de Pablo en Flp 1, 23 “...mi deseo es morir para estar con Cristo y eso es mucho mejor...”.

Réau considera que desde el siglo XIII su atributo personal es la espada de su martirio⁸, aunque ya encontramos representaciones ligeramente anteriores en la segunda mitad del siglo XII como la tabla procedente de la iglesia de San Vicente de Ávila. Permanece el libro en la mayoría de los casos, conjugándose ambos atributos en el período gótico, como en la representación mural de la iglesia de Torremocha de Jarama (Madrid). San Pablo puede llevar nimbo como atributo propio de los santos apóstoles, aunque en las representaciones tardoantiguas y en algunas imágenes individuales, así como en ciclos narrativos medievales puede carecer de este. En los episodios que atañen a la etapa de perseguidor, puede aparecer vestido como un soldado romano con armadura y capa con el fin de enfatizar su activismo anticristiano.

Al no conocer al Jesús histórico, Pablo no aparece en las representaciones evangélicas⁹, pero al ser considerado en la Iglesia como el Apóstol por antonomasia¹⁰ debido a su ferviente seguimiento de la figura de Jesús, se lo incluye en un lugar preferente en las representaciones de los apostolados, sustituyendo según Carmona Muela a Judas Iscariote¹¹. En estos generalmente se ubica a la izquierda de Cristo, como cabeza de la Iglesia de los gentiles por oposición a san Pedro situado a la derecha, cabeza de la Iglesia judía, pero hay ocasiones en que este orden se invierte para subrayar el valor de la gentilidad tras el Concilio de Jerusalén (mosaico de la Basílica de Santa Pudenciana de Roma, siglo IV) o posteriormente como afirmación del poder eclesiástico (murales románicos de Berzé-la-Ville, Borgoña, siglo XII)¹². Otras variaciones de su ubicación en las representaciones del Colegio Apostólico o asociadas a los profetas, que responden al simbolismo tipológico característico de la iconografía medieval, se tratan más adelante.

En la época medieval, junto a las abundantes representaciones de su simple figura parada, portando sus atributos, únicamente el libro o la espada desenvainada en su mano diestra y el libro en la izquierda, San Pablo tiene su propio ciclo narrativo, aunque no es

⁸ RÉAU, Louis (1997): p. 11. La espada, símbolo de justicia, debe entenderse en el martirio de Pablo como el derecho a ser decapitado por su condición de ciudadano romano, en lugar de ser crucificado.

⁹ Una excepción la constituye el tema eucarístico que se trata en el apartado posterior referente a otras representaciones paulinas.

¹⁰ PEDRO, Aquilino de (1990): p. 177.

¹¹ CARMONA MUELA, Juan (1998): p. 67. No obstante debe considerarse que fue san Matías el elegido para sustituir a Judas (Hch 1, 23-26), por lo que la figura de Pablo realmente sustituye a la de Matías en las representaciones del Colegio Apostólico para mantener el simbólico número de doce miembros.

¹² La peculiaridad de esta representación, que combina el Colegio Apostólico con el tema de la *Traditio Legis*, se trata más pormenorizadamente en el apartado posterior referente a otras representaciones paulinas.

muy común la seriación completa de todas las escenas, sino una selección de algunas de ellas. En el ámbito hispánico pueden señalarse desde la representación individual prerrománica del capitel del profeta Daniel de San Pedro de la Nave, con el rollo en la mano y exhortando con la izquierda (sin ningún afán descriptivo), a ciclos sintéticos de su vida como el de la arquivolta de la portada románica de Ripoll, el del retablo pictórico gótico del museo episcopal de Palma de Mallorca o el más desarrollado ciclo tallado y policromado del retablo de la iglesia de San Pablo de Zaragoza correspondiente al primer Renacimiento.

I. Saulo testigo de la lapidación de San Esteban (Hch 7, 57)

Puede considerarse un tema propio de la iconografía de san Esteban, en el que ocasionalmente puede omitirse la representación de Pablo, pero algunos ciclos carolingios no solo incorporan, sino que inician con este tema la vida de san Pablo. Lo más común es que aparezca como testigo de la escena, sin implicarse directamente en la acción, situado en el margen como mero observador o en un segundo plano cuidando de los mantos de los ejecutores, como en la miniatura del *Menologio de Basilio II* (BAV, Cod. Vat. Gr. 1613, fol. 985r, siglo XI). Es la única escena en la que puede aparecer como un hombre joven indicando que la acción tiene lugar durante su juventud¹³, como en el caso del folio 1v del código Clm 14345, de la Biblioteca del Estado de Baviera (c. 900), en la que destaca su presencia lateral pero a mayor escala.

II. Ciclo de la conversión (principalmente Hch 9, 1-25; también referencias en 1 Cor 15,8 y Gál 1, 15)

La más completa sucesión narrativa de la vida de Pablo es la que aparece en las biblias carolingias del siglo IX, seriando de modo ejemplar y literal cómo Saulo pasa de perseguidor a perseguido y que denominamos ciclo de la conversión. Es interesante observar las variaciones iconográficas de los dos ejemplos más representativos, la *Biblia de San Pablo Extramuros* (Roma), más pormenorizada y amplia en el número de escenas y la *Biblia de Carlos el Calvo* (París) cuyas escenas comentamos a continuación¹⁴.

- Saulo recibe en Jerusalén de manos del sumo sacerdote las credenciales para la sinagoga de Damasco con el fin de perseguir a los seguidores de Jesús. Se omite la entrega de las credenciales (que en el ejemplo romano cobra un amplio desarrollo), pero se representa a Pablo saliendo de Jerusalén poniéndose en camino. Ha de señalarse su indumentaria de soldado romano.
- La conversión de Saulo en el camino de Damasco. Representa la caída de Saulo deslumbrado y escuchando la voz de Jesús que lo interpela “Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?”. La teofanía de Cristo es representada por la *Dextera Domini* de la que emergen los rayos de luz que “deslumbran” a Pablo que cae al suelo¹⁵. En la iconografía románica la *Dextera Domini* es sustituida por el busto de Cristo, sin duda con el fin de destacar de forma explícita el encuentro de Saulo con la segunda persona de la Trinidad. Así puede apreciarse en las escenas de los ciclos musivos de Cefalú y Monreale.

¹³ BARTOLOMÉ, Juan José (2004): p. 81.

¹⁴ Kessler considera que ambas representaciones fueron elaboradas a partir de un modelo preexistente que ilustraría el libro de los Hechos de los Apóstoles y que el ciclo carolingio de la conversión de san Pablo es el resultado de un extracto de un modelo bizantino que sería ya conocido en el siglo V en Occidente. KESSLER, Herbert Leon (1977): p. 124.

¹⁵ Conviene recordar que aunque la tradición iconográfica desde 1500 suele presentar a Pablo caído del caballo, la referencia a la montura no aparece en el texto de los Hechos y la mayoría de las representaciones medievales, fieles al mismo, omiten su representación.

- Saulo cegado entra en la ciudad de Damasco. Conducido de la mano, portando un bastón, propio de un ciego, es introducido en la ciudad tomado por la muñeca por uno de sus acompañantes, cuya caracterización de soldados romanos indica su condición de gentiles.
- Visión de Ananías e imposición de manos a Pablo (Bautismo de Pablo). Ananías acostado tiene la revelación (representada como en la escena anterior por la mano de Dios) de la identidad de Saulo y recibe la misión de imponerle las manos. Ananías nimbado le impone las manos y literalmente a Pablo “Al instante se le cayeron de los ojos unas como escamas, recobró la vista, se alzó, se bautizó, comió...”. La escena del bautismo en sí no se representa, pero conviene recordar que la imposición de manos simboliza la recepción del Espíritu Santo en el sacramento de la confirmación, que junto al bautismo y la eucaristía (comió), constituyen el rito de la iniciación cristiana¹⁶. Pablo aparece ya vestido con túnica y manto.
- Pablo predicando en la sinagoga de Damasco. La escena ubica a Pablo con gesto exhortativo bajo un pórtico clásico¹⁷; la actitud de escucha de los presentes y sus gestos recogen fielmente lo que el texto canónico dice “Todos los oyentes comentaban asombrados”¹⁸.
- Fuga de Pablo descolgado en una cesta de la ciudad de Damasco. Esta escena se omite en la Biblia parisina, pero concluye el folio iluminado relativo al ciclo que nos ocupa en la de San Pablo Extramuros en Roma¹⁹. Lo anecdótico de la escena parece motivar su amplio eco en la iconografía medieval²⁰, aunque deba interpretarse como ejemplo de su inmediata persecución, de la que Pablo fue objeto en toda su vida apostólica. Aun cerrando literaria e iconográficamente este ciclo, es también representativa del inicio de su vida apostólica. Es muy ilustrativo de ello la inicial P historiada de las Epístolas de Pablo de un manuscrito del siglo XII conservado en Oxford donde, adaptándose al cuerpo de la letra, de arriba hacia abajo, se representan consecutivamente tres escenas clave: predicación, huida y martirio. La escena en cuestión se adapta al cuerpo recto del centro de la inicial, lo que se aprovecha para representar la muralla de la ciudad de Damasco y la atalaya desde donde, sirviéndose de cuerdas, sus discípulos lo descuelgan en el interior de una espuerta.

III. Escenas de la vida apostólica

Otras grupo de escenas relativas a su vida apostólica posterior subrayan su papel como evangelizador: predicando, siendo perseguido, maltratado o encarcelado por causa del Evangelio, como taumaturgo, acompañado de sus discípulos o colaboradores, así como otras vicisitudes acaecidas durante sus viajes, para culminar sufriendo el martirio.

¹⁶ Aunque el texto de los Hechos de los Apóstoles no lo menciona específicamente, en la escena de Monreale donde prevalece la representación del rito del agua bautismal, es Ananías el ministro que administra el sacramento del Bautismo. Es interesante ver cómo la iconografía románica de este ejemplo se separa del texto para describir la liturgia bautismal medieval con todos sus elementos (pila, agua, acólito con la vela, etc.).

¹⁷ En el ejemplo romano la escena tiene lugar bajo una bóveda baída bizantina, como bizantina es también la bóveda gallonada representada en la primera escena de la entrega de las credenciales en la ciudad de Jerusalén.

¹⁸ Muestra muy expresiva de la vehemente respuesta de los oyentes de san Pablo es la que encontramos ilustrando las Epístolas de Pablo en el Cod. Sang. 64, p. 12, de la Stiftsbibliothek de St. Gallen (2ª mitad del siglo IX), donde el apóstol, nimbado, con el libro y subido en un estrado, símbolo magisterial, predica a un grupo de judíos y paganos.

¹⁹ Lo que contribuye a una fuente común previa (cfr. n. 12).

²⁰ A la popularidad del tema debió contribuir el hecho de que san Pablo fuese el patrón de los cesteros. Una placa de cobre esmaltada, que formaría parte de una arqueta, conservada en el museo londinense Victoria & Albert, describe de forma realista la acción tanto en los detalles descriptivos como en los operarios que desde la muralla y en tierra ayudan a Pablo a escapar.

No obstante no existe una seriación completa de su intensa y prolija actividad como para reconocer un ciclo completo²¹. Señalamos las tres más representativas.

- Pablo hecho prisionero. La acción puede tener lugar en Filipos, Jerusalén o Roma. Aunque no siempre se especifica, a veces puede deducirse del contexto iconológico. La más conocida representación es la del mencionado sarcófago de Junio Baso, donde se pone en paralelo con la escena de la prisión de San Pedro y ambas en relación a la del prendimiento del propio Cristo igualmente representado. Pablo, caracterizado según la tipología del filósofo clásico más arriba descrita, es conducido por dos sayones, uno detrás que lo conduce maniatado y otro delante abriendo camino.
- Pablo mordido por una víbora en Malta (Hch 28, 1-6). En la narración de Hechos se dice que la víbora se agarra a la mano de Pablo, pero del hecho de que Pablo sobreviva sin síntoma alguno parece deducirse que la víbora no llega a picarle inyectando su veneno. Así lo interpreta Vorágine²², que siguiendo el texto neotestamentario, dice que se sacudió el animal en el fuego de una hoguera. Réau²³ pone esta anécdota, a la que califica de leyenda, en relación con un texto del final del evangelio de Marcos (Mc 16,18), donde agarrar serpientes se menciona como uno de los signos de los creyentes. Esta escena lo convirtió en la religiosidad popular en protector de los naufragos y de los mordidos por serpientes. Quizás a este valor apotropaico añadido pueda responder la pintura mural que representa el hecho en la capilla de San Anselmo, c. 1160, en la Catedral de Canterbury.
- La decapitación de San Pablo en Roma. La escena no se refleja en los textos canónicos, sino que responde a la tradición de la Iglesia²⁴. Según esta, su muerte y sepultura tuvo lugar fuera de los muros de Roma en el lugar denominado *Acque Salve*, junto a la vía ostiense²⁵. Al ser ciudadano romano no podía ser crucificado, por lo que la tradición habla de degollación, aunque los textos apócrifos y la iconografía narran y representan claramente su decapitación. En la inicial historiada del manuscrito de Oxford comentada más arriba, Pablo aparece en pie, agarrado a la altura del cuello por el sayón que se dispone a cortar su cabeza con la espada, mientras en el cielo la *Dextera Domini* bendice al mártir. En el ciclo románico de Monreale (Sicilia) la escena cobra ya un mayor desarrollo: el cuerpo maniatado de Pablo yace en el suelo junto a su cabeza, con los ojos vendados y de la que mana sangre, y sobre uno de los tres manantiales que brotaron al rebotar su cabeza tres veces en el suelo. La escena está centrada por la figura del sayón que envaina la espada mientras contempla el milagro; la monumentalidad y centralidad dadas a esta figura se deben sin duda a su identificación con Longino, uno de los tres verdugos posteriormente convertidos y mártires. Dos grupos enmarcan la escena, el de los emisarios de Nerón ante las murallas de la ciudad y el de los seguidores de Pablo. No deja de ser significativa la duplicación del martirio de Pablo en el ciclo de la portada de Ripoll: en una dovella se representa la decapitación y en la consiguiente que cierra el ciclo, cómo el sayón muestra la cabeza a modo de trofeo empuñando la espada de la justicia romana, de forma similar a como lo hará el propio Pablo en su inmediata iconografía románica.

²¹ Sin duda el conjunto de mosaicos de la catedral de Monreale en Sicilia (1180-1190) relativo a toda su vida, que incluye mayoritariamente las escenas del ciclo de la conversión, es el que contiene un mayor número de escenas relativas a la vida apostólica de san Pablo, que van acompañadas de letreros en latín. Para Velmans, se caracterizan por abundantes elementos narrativos y una iconografía de influencia romana. VELMANS, Tania; KORAC, Vojislav y SUPUT, Marica (1999): p. 132.

²² SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1998): p. 357.

²³ RÉAU, Louis (1997): p. 20.

²⁴ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1998): pp. 359-362. Se recogen variaciones y detalles del proceso de Pablo y de los acontecimientos en torno a su martirio que la iconografía recoge, como la figura de Plantila, con cuyo velo Pablo venda sus ojos.

²⁵ BARTOLOMÉ, Juan José (2004): p. 274. De forma crítica, el autor, ubica en este lugar el episodio.

IV. Otras representaciones paulinas

Existe una serie de representaciones, que no son propiamente escenas narradas en los Hechos o referidas expresamente en las cartas de San Pablo, pero que aluden a su actividad en dichas fuentes literarias. También Pablo aparece representado en diversas escenas de la vida de san Pedro o relacionadas con este, al representar ambos respectivamente la universalidad del mensaje de Cristo destinado tanto a paganos como a judíos. Otros temas recogidos tienen un profundo carácter teológico o eclesiológico, incluso funerario, a los que la iconografía supo dar forma visual.

- El abrazo de los apóstoles Pedro y Pablo. Esta escena posiblemente fue creada por la iglesia primitiva para transmitir la unidad de las dos corrientes del cristianismo, judía y gentil tras el llamado Concilio de Jerusalén (Hch 15, 1-35). Si bien se dice que Pablo y Bernabé fueron recibidos por los apóstoles, no se menciona el abrazo, que hay que entender como símbolo del acuerdo y unidad final del mencionado episodio. De la antigüedad del tema es muestra el bajorrelieve del siglo IV conservado en el Museo Paleocristiano de Monastero, en las afueras de Aquileia, ciudad situada en el extremo norte de Italia, junto al Adriático. La escena vuelve a aparecer en la época medieval (siglo XII) en el ciclo de la vida de San Pedro ubicada en el ábside lateral derecho de la catedral de Monreale. En el centro de la misma, Pedro y Pablo se abrazan en presencia de Bernabé (tras Pablo) y de un apóstol que aparece tras una puerta entreabierta y que, siguiendo el texto de Hechos, debe representar a “los ancianos” de la comunidad de Jerusalén.
- Pablo como intercesor del alma cristiana. Teniendo como referencia que la primera iconografía paulina aparece en el ámbito funerario de la pintura mural de las catacumbas y los sarcófagos paleocristianos, en el período románico tardío encontramos la representación de Pedro y Pablo asociados a la psicostasis. Entre otros, el ejemplo más significativo es el panel lateral de Sant Cristófol de Toses (Barcelona, MNAC), donde la personificación del alma cristiana aparece entre Pedro, esgrimiendo las llaves de su autoridad eclesial, y Pablo, que de forma elocuente intercede portando la espada símbolo de justicia. Con una iconografía menos explícita, pero en la misma clave, debe interpretarse la representación de ambos santos portando sus atributos flanqueando la figura de Cristo en el sepulcro gótico de la primera mitad del siglo XV, realizado en alabastro policromado para don Diego de Anaya, ubicado en su capilla funeraria de la Catedral Vieja de Salamanca.
- La *Traditio Legis*. Pedro y Pablo en pie flanquean a Cristo entronizado, de quien reciben la Nueva Ley. La escena más universalmente conocida es la del mencionado sarcófago de Junio Basso del siglo IV. Un Cristo de tipo helenístico (joven togado e imberbe) entronizado en una silla curul de magistrado romano y posando sus pies sobre el cielo (representado por la figura de Urano) a modo de escabel, entrega a Pedro y Pablo sendos *rotuli*²⁶. El tema de la *Traditio legis et clavis*, además de significar el primado de Pedro en la Iglesia, tiene un sentido escatológico²⁷ al aparecer principalmente en los sarcófagos paleocristianos. El tema no fue tan común en la época románica, pero puede encontrarse por ejemplo en el tímpano de la portada del monasterio de Sant Pau del Camp de Barcelona. Especialmente significativa es la variante iconográfica de la pintura mural del ábside de la capilla de los monjes en Berzé-la-Ville, de c. 1100, donde el tema de la *Traditio* se funde con la representación del Colegio Apostólico. Pablo, que porta un *rotulus* con la inscripción “TU ES CHRISTUS”, encabeza el grupo de apóstoles a la derecha de Cristo que lo bendice ostensiblemente, mientras el grupo a su izquierda queda encabezado por

²⁶ LEAL LOBÓN, Manuel (2011). El autor realiza un análisis teológico-iconológico del programa iconográfico del sarcófago.

²⁷ PALAZZO, Éric (1988): pp. 170-171.

Pedro que recibe de manos de Cristo otro *rotulus* con la exhortación “TU ES PETRUS”²⁸, relativa al primado de la Iglesia. La inversión de la disposición habitual de los dos *Príncipes de la Iglesia* se ha justificado por una simple razón protocolaria y compositiva²⁹, aunque diversos estudios han hecho una lectura en clave de la Reforma Gregoriana³⁰. Efectivamente, aunque basada en la *Traditio*, la representación no se reduce a las figuras de Pedro y Pablo, sino a todo el apostolado además de a los primeros Papas y diáconos de la Iglesia de Roma, subrayando la legitimidad y autoridad espiritual de los sucesores de Pedro³¹.

- Pablo como miembro del Colegio Apostólico. En continuidad con el tema anterior y complementando lo mencionado al respecto en el apartado de formas de representación, la figura de San Pablo ofrece ligeras variantes de orden compositivo en algunas imágenes del apostolado. Destacamos algunos ejemplos singulares dentro del ámbito hispánico. Especialmente significativa es su representación y ubicación entre “los doce” en la doble página del *Beato de Gerona* por ser posiblemente la primera vez que en el ámbito hispánico medieval aparece caracterizado con un afán personalizador en su calvicie y barba, así como por estar ubicado en el lugar de menor dignidad³², esto es en el extremo izquierdo de la composición (derecho para el espectador), algo que parece subrayar el hecho de que sea el único apóstol que carece de nimbo. La tradicional ubicación de Pedro y Pablo en la presidencia del Colegio Apostólico es desplazada un puesto a causa de la presencia de la Virgen y San Juan Bautista en el mural del ábside de la iglesia de Sant Pere del Burgal (Barcelona, MNAC) de c. 1100. En los murales de Maderuelo (Madrid, Museo Nacional del Prado), Pablo aparece representado inmediatamente a Pedro ante la puerta de la composición cuadrangular de la Jerusalén Celeste, del mismo modo que ambas figuras se ordenan en su representación escultórica en el Pórtico de la Gloria de Compostela. Por último, debe señalarse su asociación con el apóstol san Juan en el tímpano lateral de la Portada del Obispo de la Catedral de Zamora.
- San Pablo en cátedra. La ubicación del tema en ábsides o altares indica la dignidad de Pablo como pilar de la Iglesia. Sentado en un trono y sobre un almohadón, nimbado, bendice con la diestra mientras sostiene el libro en la izquierda. Su representación se dispone pareja a la similar de San Pedro: en la catedral de Palermo ambas ocupan los respectivos cascos absidales laterales en paralelo a la figura de Cristo en el ábside central. En las tablas de altar románicas de Sant Pere de Orós conservadas en el MNAC de Barcelona, Pablo empuña la espada en su diestra y extiende la mano izquierda en la que se ha omitido la presencia del libro. Una representación anterior del siglo XII, más elaborada, la encontramos ilustrando el prólogo de la Carta a los Romanos en el códice Clm 4565 de la Biblioteca Estatal de Baviera, donde aparece entronizado ante griegos y judíos, desplegando un extenso rollo y con el libro abierto en su regazo. Interesante es la variante en actitud orante con las manos juntas en la talla del retablo

²⁸ OURSEL, Raymond (1980): p. 202. Ambas inscripciones son recogidas por Oursel, quien por otra parte considera que existe un equilibrio a la hora de tratar a los dos copatronos de la abadía de Cluny.

²⁹ NICOLAS, Fernand (2005): p. 18.

³⁰ Para una detallada información sobre el tema pueden consultarse: PALAZZO, Éric (1988); RUSSO, Daniel (2000); ROLLIER-HANSELMANN, Juliette (2007) y (2011).

³¹ El monasterio de Cluny, considerado como la segunda Roma, estaba desde su fundación en 910 bajo la advocación de san Pedro y san Pablo y por su directa vinculación a Roma tenía el privilegio de la exención monástica. La *Traditio* de Berzé-la-Ville se realiza poco después de la Querella de la Investiduras que enfrentó al emperador Enrique IV con el papa Gregorio VII, que en su *Dictatus Papae* asume la exclusiva potestad de nombrar, deponer y trasladar a los obispos. Gregorio VII y Urbano II utilizarán Cluny como símbolo de la libertad de la Iglesia. La representación de santos de la iglesia oriental en la parte baja del ábside se ha puesto en relación con la Primera Cruzada proclamada por Urbano II y la necesidad de la misión de la Iglesia de evangelizar a los no cristianos: vid. LAPINA, Elizabeth (2005).

³² No con una intención peyorativa sino significándole como “el último entre los apóstoles”, tal como él mismo se denomina por haber perseguido a la iglesia de Dios (1 Cor 15, 9).

hispanoflamenco de Gil de Siloé en la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos, posición que lo lleva a sujetar la espada con el brazo a la altura del corazón. A la misma corriente estilística y similar cronología responde su representación labrada en el tímpano de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid como patrono de la vecina iglesia y convento bajo la advocación de San Pablo.

- San Pablo escritor. Por su singularidad es interesante recoger esta iconografía que muestra la principal actividad intelectual de Pablo. Sentado y escribiendo con el cálamo en un volumen, aparece junto a una inscripción que identifica al personaje y la propia actividad en un manuscrito de las Cartas Paulinas del siglo IX procedente del *scriptorium* del Monasterio de St. Gallen. Una variante de esta representación en la iconografía bizantina, es la de Pablo dictando el texto a un escriba, posiblemente a san Marcos, evangelista y colaborador de Pablo en su primera misión, en la que visitan la ciudad de Pafos en la isla de Chipre. Marcos aparece sentado en una cátedra redonda escribiendo, Pablo en pie tras él se inclina dictándole el texto al oído y gesticulando con la mano. La escena aparece pintada en una pechina de la iglesia de Santa Parasceve en Geroskipos, suburbio de Pafos³³.
- Pablo y sus discípulos. Además de Marcos, otros colaboradores o discípulos se han representado junto a Pablo. Entre ellos debe destacarse a Tito y Timoteo, que aparecen a derecha e izquierda de san Pablo en uno de los púlpitos realizados para la catedral de Pisa por el maestro Guglielmo entre 1159 y 1162, trasladados a la catedral de Cagliari (Cerdeña) en 1312. Más conocida es la escena en que san Pablo entrega sus cartas a Timoteo y Silas, inspirada posiblemente en la expresión “Querido Timoteo, conserva el depósito (de la fe)...” (1 Tim 6, 20) que de forma análoga vuelve a repetir al final de la segunda carta a su discípulo (2 Tim 4, 5)³⁴. La escena representada en los mosaicos de Monreale recuerda el tema de la *Traditio Legis*: Pablo sentado en la cátedra entrega el rollo de las cartas pastorales a Timoteo, barbado, para que sean transmitidas; tras este, un Silas imberbe extiende sus manos en gesto también de aceptación. Curiosa es también la representación de san Pablo recibiendo a san Lucas, evangelista y autor de los Hechos, como discípulo; la tabla del Maestro de Villahermosa en el Museo de la Academia de Valencia muestra a Pablo en pie, sosteniendo el libro y bendiciendo a Lucas arrodillado.
- La misa de los apóstoles. Este tema, característico del ámbito bizantino, suele ubicarse desde el siglo XII, en el medio cilindro del ábside del presbiterio. Representa la eucaristía administrada bajo las dos especies por el propio Cristo (su imagen puede aparecer duplicada) como sacerdote. Los apóstoles Pedro y Pablo encabezan los dos grupos de apóstoles a derecha e izquierda de Cristo, que da el pan a Pedro y sostiene el cáliz del que Pablo bebe. Aunque no conocemos un tema similar en la iconografía occidental, queremos llamar la atención sobre la particular iconografía de la Última Cena en la pintura mural procedente de la capilla de Santa Catalina de la Catedral de la Seo de Urgell (Museu Episcopal de Vic). Como es tradicional, Pedro aparece a la derecha de Cristo, mientras que el apóstol a su izquierda por su fisonomía pudiera identificarse con Pablo³⁵. Es igualmente significativa la presencia de Pablo en la iconografía bizantina, confrontada a la de Pedro, en escenas como Pentecostés o la Dormición de la Virgen, en la que Pablo se inclina a los pies del catafalco de la Virgen mientras Pedro lo hace en la cabecera del mismo.
- Simbolismo tipológico de San Pablo. Dentro del simbolismo tipológico que caracteriza la iconografía medieval debe destacarse la relación entre la figura de Pablo, como la del resto de los apóstoles, confrontada a la de los profetas. Dos ejemplos muy representativos

³³ HEIN, Ewald; JAKOVljeVIC, Andrija; KLEIDT, Brigitte (1997): pp. 117-118.

³⁴ CAPPELLETTI, Lorenzo (2009). El autor ilustra con esta escena de la catedral de Monreale una selección del comentario de Ceslas Spicq (*Saint Paul. Les Épîtres pastorales*, París, Gabalda, 1947).

³⁵ La escena parece concebirse como representación litúrgica del rito eucarístico presidida por Cristo, que bendice el cáliz que alza san Pedro, mientras el supuesto Pablo levanta su mano a modo de concelebrante.

correspondientes a la escultura monumental románica y protogótica son respectivamente: el del pórtico de la abadía de Moissac, donde se relaciona con la figura de Jeremías, y el del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, en el que se ubica en paralelo al profeta Isaías. Los bancos de los retablos góticos y los respaldos de las sillerías de coro bajomedievales son también lugares donde se desarrolla este paralelismo tipológico. Es el caso del *Retablo de la Virgen y san Francisco* (Madrid, Museo Nacional del Prado) obra de Nicolás Francés, donde un Pablo caracterizado como venerable anciano de pelo y barba blancos³⁶ se apoya en un gran estoque mientras señala con la diestra la contigua figura del profeta Daniel.

- El Molino Místico o San Pablo molinero. Se trata de un tema alegórico propio del simbolismo tipológico medieval, cuyo origen según Réau parece remontarse a la época del Abad Suger³⁷. Aunque no pueda considerarse a Suger como el creador intelectual del tema, es quien lo interpreta al contemplar el famoso capitel sobre este tema, ubicado en la nave norte, durante su visita a Vézelay. Poco después el tema será representado en uno de los registros de la llamada vidriera tipológica de Saint-Denis. Siguiendo el capitel de Vézelay, el tema consta básicamente de dos figuras: un profeta (muy posiblemente el mismo Moisés) que vierte el grano en la tolva de un molino y el propio Pablo que recoge la harina en un saco, simbolizando que la Antigua Ley (el grano) recibida en el Sinaí por Moisés, pasada por la cruz de Cristo (la rueda del molino), se revela en las Epístolas de Pablo (la harina) del Nuevo Testamento³⁸.

Fuentes escritas

La principal fuente literaria canónica para la figura de san Pablo es el libro de los *Hechos de los Apóstoles* que la tradición pone bajo la autoría del evangelista Lucas, escrito entre los años 62 y 70. Las cartas del propio san Pablo son útiles para comprender algunos temas o perfilar la personalidad del apóstol, pero no aportan prácticamente datos para su iconografía. Lo mismo puede decirse de la primera carta de Pedro.

La principal fuente apócrifa es el extenso escrito *Hechos de Pablo* estructurado en tres partes: los *Hechos de Pablo y Tecla*, el *Martirio de Pablo* y las *Epístolas apócrifas de Pablo a los Corintios y de los Corintios a Pablo*. Los *Hechos de Pablo y Tecla* serían compuestos en Asia Menor entre los años 160-170³⁹, mientras que el *Martirio de Pablo* dataría de los siglos IV-V. La *Leyenda Dorada* de Santiago de Vorágine, en su capítulo XC, recoge referencias de la carta apócrifa de Dionisio de Alejandría a su hijo Timoteo, útiles también para la iconografía de la muerte de san Pablo.

Extensión geográfica y cronológica

Observa Réau que al no ser un santo tan popular como san Pedro, se da una relativa pobreza de su iconografía y que el arte no lo ha representado proporcionalmente a su importancia como evangelizador⁴⁰, pero quizás habría que matizar que más que pobre fue efectivamente, poco popular comparada con la de san Pedro.

³⁶ Esta singular y poco habitual rara iconografía de Pablo canoso se corresponde con la descripción del siglo VI de Juan Malalas. RICCIOTTI, Giuseppe (1950): p. 157.

³⁷ RÉAU, Louis (1997): p. 23. Para profundizar en el tema consultar HADDAD, Elise (2009): pp. 2-8.

³⁸ POFFET, Jean-Michel (2001): pp. 50-51.

³⁹ VOURAUX, L (1913): pp. 150-152.

⁴⁰ RÉAU, Louis (1997): p.10.

La representación de san Pablo se desarrolla de forma ininterrumpida al menos desde finales del siglo IV hasta la actualidad en los territorios católicos de Occidente, cobrando especial significación teológica, si bien no iconográfica, en las iglesias luterana y anglicana ya desde el siglo XVI. Menos abundante y prolija es su representación en el ámbito ortodoxo bizantino, donde no obstante su figura forma parte de temas propios de la tradición oriental como la Etimasia o la Misa de los apóstoles durante la Plena y Baja Edad Media, llegando hasta la escuela de iconos rusa, de la que es buena muestra el icono de san Pablo pintado por Andrei Rublev a principios del siglo XV.

Soportes y técnicas

Por su significación, la imagen de Pablo fue tratada en todo tipo de técnicas artísticas. En el arte paleocristiano, en la pintura mural de las catacumbas romanas; grabada en piedra (placa tumbal del niño Asellus en los Museos Vaticanos); en bajorrelieves como el que lo representa abrazando a Pedro (Museo Paleocristiano de Monastero, Aquileia), en altorrelieves como los del sarcófago de Junio Baso y en vidrios pintados y dorados. También en los mosaicos romanos de finales del siglo IV (Santa Pudenciana) y ravenienses del siglo V, así como en los romanos de época carolingia (basílica de Santa Práxedes, siglo IX) o en los románicos sicilianos del siglo XII (Palermo y Monreale). Es muy significativa su presencia en los manuscritos iluminados carolingios del siglo X, así como en las diferentes técnicas del período románico de toda Europa: escultura monumental, pintura mural y sobre tabla, y ocasionalmente en esmaltes. En el período gótico además de pintada en muro (Giotto, iglesia superior de Asís, finales del siglo XIII) y tabla (*Retablo de san Pablo*, palacio episcopal de Palma de Mallorca, siglo XIV), aparece también en la escultura cincelada en piedra de las portadas catedralicias (como por ejemplo Reims o París) o policromada en alabastro. También tallada en madera de su color en las sillerías corales y policromada en los retablos monumentales. Igualmente correspondientes al período bajomedieval son sus representaciones en el arte de la vidriera y en las tapicerías de transición hacia el primer Renacimiento.

Precedentes, transformaciones y proyección

Tal como se ha visto en el estudio previo, la imagen de San Pablo tiene su más claro precedente en la representación del filósofo de la tradición clásica portando el rollo o libro. Su iconografía, fijada desde las primeras manifestaciones artísticas paleocristianas, apenas sufre variaciones en toda la época medieval, con la excepción de la referida a su indumentaria de soldado romano en las escenas narrativas previas a su conversión. Hacia la segunda mitad del siglo XII se introduce su segundo y característico atributo, la espada de su martirio. Es de señalar cómo en las obras de transición de la Baja Edad Media al primer Renacimiento se introducen en su atuendo, en las escenas narrativas de su vida, elementos orientales con la misma intención de señalar su condición de fariseo perseguidor de los cristianos. De ello es buena muestra el retablo mayor tallado y policromado realizado por Damián Forment entre 1511 y 1517 para la iglesia de San Pablo en Zaragoza. En ellas aparece tocado con un turbante en las escenas relativas a su envío desde Jerusalén y en su conversión en el camino de Damasco. En ambas se lo representa montado a caballo, elemento prácticamente ajeno a la tradición medieval que ahora emerge en su iconografía para permanecer en épocas posteriores.

Selección de obras

- Pablo exhortando a Tecla. Pintura mural en una gruta de Éfeso (Turquía), c. 180.
- Retrato de San Pablo. Pintura mural de la Catacumba de Santa Tecla, Roma, siglo IV.
- Abrazo de Pedro y Pablo. Bajorrelieve, siglo IV, Museo Paleocristiano de Monastero, Aquileia (Italia).
- Mosaico absidal de la Basílica de Santa Pudenciana de Roma, siglo IV.
- San Pablo, mosaico, siglo V. Oratorio de San Andrés, Museo Arzobispal de Rávena (Italia).
- San Pablo con el rollo exhortando. Lateral del capitel de Daniel en el foso de San Pedro de la Nave, Zamora (España), siglo VII.
- San Pablo. Pintura mural procedente de la capilla del castillo de Orcau, Lérida (España), 2ª mitad del siglo XII. Barcelona, MNAC.
- Giotto, retrato de san Pablo, iglesia superior de Asís (Italia), c. 1300.
- Andrei Rublev, Icono de San Pablo, c. 1407. Moscú, Galería Tretyakov.
- San Pablo escribiendo. Wolfcoz, manuscrito de las Cartas Paulinas procedente del scriptorium monástico de St. Gallen, siglo IX. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 54 [inscripciones: “S(AN)C(TU)S PAULUS” y “sedet hic scripsit”].
- Estatua-columna de San Payo de Antealtaraes, Santiago de Compostela (España), c. 1152. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 55479.
- San Pablo. Pintura sobre tabla procedente de la iglesia de San Vicente de Ávila (España), 2ª mitad del siglo XII. Ávila, Museo Diocesano.
- San Pablo con libro y espada. Pintura mural, c. 1450, iglesia de San Pedro Apóstol de Torremocha de Jarama, Madrid (España).
- Lapidación de san Esteban. *Epístolas de San Pablo*, c. 900. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 14345, fol. 1 v.
- Lapidación de san Esteban. *Menologio de Basilio II*, siglo IX. Roma, BAV, Ms. Vat. Gr. 1613, fol. 985 r.
- Ciclo de la conversión de san Pablo. Haregarius, *Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivian)*, c. 840. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 386v.
- San Pablo predicando a judíos y paganos. *Epístolas de Pablo*, 2ª mitad del siglo IX. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 64, p. 12.
- Inicial historiada de las *Epístolas de Pablo*, scriptorium de Winchester, siglo XII. Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. D.1.13, fol. 1r.
- Pablo descendido en una cesta de la muralla de Damasco. Placa de cobre esmaltado, c. 1170-1180. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. M.312-1926.
- San Pablo mordido por la víbora. Pintura mural, c. 1160, capilla de San Anselmo de la catedral de Canterbury (Inglaterra).

- San Pablo prisionero. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos.
- Decapitación de Pablo y su cabeza mostrada por el verdugo. Ciclo de san Pablo, arquivolta de la portada del monasterio de Ripoll, Gerona (España), segundo tercio del siglo XII.
- Decapitación de san Pablo. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.
- *Retablo de San Pablo*, siglo XIV, Palacio episcopal de Palma de Mallorca (España).
- Envío de Saulo con las credenciales y caída en el camino de Damasco. Damián Forment, retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (España), c. 1511-1517.
- *Traditio Legis*. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos.
- *Traditio legis et clavis*. Portada de la iglesia de Sant Pau del Camp, Barcelona (España), 1ª mitad del siglo XIII.
- *Traditio Legis*. Pintura mural del ábside de la capilla de los monjes de Berzé-la-Ville, Borgoña (Francia), 1^{er} cuarto del siglo XII.
- San Pablo en el apostolado. Emeterio y Ende, *Beati in Apocalypsin libri duodecim. Codex Gerundensis*, c. 975. Catedral de Gerona, n° inv. 7 (11), fol. 53r.
- San Pablo junto al Bautista presidiendo el colegio apostólico. Pintura mural del ábside de Sant Pere del Burgal, Lérida (España), c. 1100. Barcelona, MNAC.
- Pedro y Pablo en la Jerusalén Celeste. Pintura mural de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), c. 1125. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- San Pablo y San Juan. Tímpano lateral de la Portada del Obispo de la catedral de Zamora (España), 2ª mitad del siglo XII.
- Maestro Mateo, apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y Juan en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, c. 1188.
- San Pablo y Daniel. Nicolás Francés, banco del *Retablo de la Virgen y san Francisco*, c. 1445-1460. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- San Pablo en la Última Cena. Pintura mural procedente de la capilla de Santa Catalina de la catedral de La Seu d'Urgell, c. 1242-1245. Museu Episcopal de Vic, inv. 9031.
- San Pablo con santa Práxedes y el Papa Pascual I. Mosaico del ábside de la basílica de Santa Práxedes de Roma (Italia), c. 822.
- San Pablo entre Tito y Timoteo. Maestro Guglielmo, detalle del púlpito de la catedral de Pisa (1159-1162). Catedral de Cagliari, Cerdeña (Italia).
- San Pablo entrega sus cartas a Timoteo y Silas. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.
- Maestro de Villahermosa, *San Lucas es recibido como discípulo de San Pablo*, c. 1370. Valencia, Museo de la Academia de San Carlos.
- San Pablo en cátedra ante judíos y griegos. *Pauli epistolae glossatae*, c. 1130. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 4565, fol. 18 v.

- San Pablo en cátedra. Tabla de altar de Sant Pere de Orós, c. 1200. Barcelona, MNAC, inv. 3907.
- San Pablo en cátedra orante. Gil de Siloé, predela del retablo de la Capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos (España), c. 1492.
- San Pablo en cátedra. Tímpano de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid (España), c. 1488-1496.
- Alma suplicando entre san Pedro y san Pablo. Panel lateral de altar procedente de la iglesia parroquial de Sant Cristòfol de Toses, Gerona (España), c. 1300. Barcelona, MNAC.
- Cristo entre san Pedro y san Pablo. Sepulcro de don Diego de Anaya, mediados del siglo XV, catedral vieja de Salamanca (España).
- El molino místico (Moisés y san Pablo). Capitel de la iglesia de la Magdalena de Vézelay, Borgoña (Francia), mediados del siglo XII.

Bibliografía

- BARTOLOMÉ, Juan José (2004): *Pablo de Tarso. Una introducción a la vida y a la obra de un Apóstol de Cristo*. Editorial CCS, Madrid.
- BELTING, Hans (2009): *Imagen y culto*. Akal, Madrid.
- BOL, Marie Paule (1968): *Enciclopedia de la Biblia* (versión española de Elseviers *Encyclopedie van de Bilbel*). Afrodisio Aguado, Madrid.
- BUCARELLI, Ottavio; MORALES, Martín María (eds.) (2011): *Paulo apostolo martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'archeologia*. GBP, Roma.
- CAPPELLETTI, Lorenzo (2009): "Oh Timoteo!, guarda el depósito", *30 Días*. Disponible en línea: http://www.30giorni.it/articoli_id_20483_l2.htm (consulta de 2/10/2015).
- CARDINALI, Marco (2009): *La Biblia carolingia dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura*. Edizioni Abbazia San Paolo, Ciudad del Vaticano.
- CARMONA MUELA, Juan (1998): *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Istmo, Madrid.
- CASTIÑEIRAS, Manuel; CAMPS, Jordi; DURAN-PORTA, Joan (2008): *El Románico en las colecciones del MNAC*. MNAC – Lunweg, Barcelona.
- DAVIS, Lisa Fagin (2013): "The Epitome of Pauline Iconography: BnF Français 50, The *Miroir Historial* of Jean de Vignay". En: CARTWRIGHT, Steven R. (ed.): *A Companion to St. Paul in the Middle Ages*. Brill, Leiden-Boston, pp. 395-424.
- ENGEMANN, Josef (1993): "Paulus. Apostel. III. Ikonographie". En: *Lexikon des Mittelalters*. Artemis, Múnich-Zúrich, vol. 6, pp. 1821-1822.
- FILIPPINI, Cristiana (2003): "Riforma gregoriana e arte. La presenza dei santi Pietro e Paolo nei cicli pittorici medievali a Roma", *I quaderni del MAES*, nº 6, pp. 107-127.

Hechos apócrifos de los apóstoles. Edición de PIÑERO, Antonio y CERRO, Gonzalo del (2013): *Hechos apócrifos de los apóstoles (Hechos de Andrés, Juan, Pedro, Pablo y Tomás)*. BAC, Madrid, vol. I.

HADDAD, Elise (2009): “Semiologie de la symbolique romane - problematisation à partir de l'exemple de Vézelay”. En: *Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours – EHESS, Oct 2009, Paris, France. 2010*. Disponible en línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670727> (consulta de 4/12/2015).

HEIN, Ewald; JAKOVLJEVIC, Andrija; KLEIDT, Brigitte (1997): *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries. Mosaics and Frescoes*. Melina-Verlag, Ratingen.

HUSKINSON, J.M. (1982): *Concordia apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the 4th and 5th Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*. BAR, Oxford, 1982.

IACOBONE, Pasquale (2009): “Il martirio di san Paolo nell'iconografia medievale italiana”, *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, nº 9, pp. 387-415.

KESSLER, Herbert Leon (1977): *The Illustrated Bibles from Tours*. Princeton University Press, Princeton.

KESSLER, Herbert Leon (1987): “The Meeting of Peter and Paul in Rome. An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 41, pp. 265-275.

LAPINA, Elizabeth (2005): “Les peintures murales de Berzé-la-Ville dans le contexte de la Première Croisade et de la Reconquista”, *Journal of Medieval History*, nº 31, pp. 309-326.

LEAL LOBÓN, Manuel (2011): “El primer arte cristiano. El sarcófago de Junio Basso”, *Isidorianum*, nº 39, pp. 521-554.
Disponible en línea: http://www.sccc.es/pdf/articulo_isidorianum.pdf (consulta de 23/9/2015).

MARGARET, Lindsey (2002): “The Iconography of St. Paul in Medieval Malta”. En: HOURIHANE, Colum (ed.): *Insights and interpretations. Studies in celebration of the eighty-fifth anniversary of the Index of Christian art*. Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, pp. 140-155.

MÉNDEZ, José Antonio (2013): “Guía bíblico-arqueológica. En Turquía, tras las huellas de Pablo: ante su fiesta, 29 de junio”, *Alfa y Omega*, nº 839. Disponible en línea: http://alfayomega.es/documentos/anteriores/839_27-VI-2013.pdf (consulta de 3/10/2015).

NICOLAS, Fernand (2005): *Les peintures murales à la Chapelle des Moines de Berzé-la-Ville*. Académie de Mâcon, Mâcon.

OURSEL, Raymond (1980): *La pintura románica*. Encuentro, Madrid.

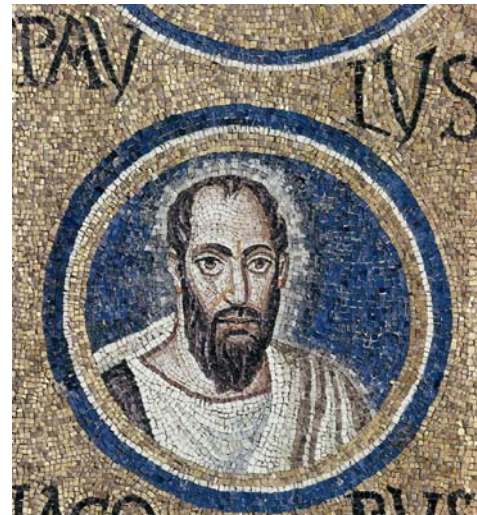
PALAZZO, Éric (1988): “L'iconographie des fresques de Berzé-La-Ville dans le contexte de la réforme grégorienne et de la liturgie clunisienne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 19, pp. 169-182.

- PEDRO, Aquilino de (1990): *Diccionario de términos religiosos y afines*. Verbo Divino – Ediciones Paulinas, Estella.
- PIÑERO, Antonio (2010): *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento*. Alianza Editorial, Madrid.
- POFFET, Jean-Michel (2001): *I cristiani e la Bibbia. Gli antichi e i moderni*. Milán.
- RÉAU, Louis (1ª edición 1957): *Iconografía del arte cristiano. Tomo II, volumen 5. Iconografía de los santos. P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RICCIOTTI, Giuseppe (1950): *Pablo Apóstol. Biografía e introducción crítica*. Conmar, Madrid.
- ROLLIER-HANSELMANN, Juliette (2007): “La Chapelle-des-Moines de Berzé-la-Ville : image du monde chrétien médiéval”, *Annales de l’Académie de Mâcon*, serie 5, vol. 1, pp. 13-19.
- ROLLIER-HANSELMANN, Juliette (2011): “La *Traditio Legis* de Berzé-la-Ville: entre tradition et innovation”, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 17, pp. 275-287.
- RUSSO, Daniel (2000): “Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines)”, *Revue Mabillon*, n.s. 11, t. 72, pp. 57-87.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (h. 1264): *La leyenda dorada*. Traducción de MACÍAS, José Manuel (1998). Alianza Editorial, Madrid, vol. I.
- SCHIRÓ, Giuseppe (1992): *Monreale. La ciudad del templo de oro*. Mistretta, Palermo.
- VELMANS, Tania; KORAC, Vojislav; SUPUT, Marica (1999): *Bizancio*. Lunweg, Barcelona.
- VOUAUX, Léon (1913): *Les Actes de Paul et ses lettres apocryphes*. Letouzey et Ané, París.



Pablo exhortando a Tecla. Pintura mural en una gruta de Éfeso (Turquía), c. 180.

http://photos.wikimapia.org/p/00/03/05/54/39_full.jpg [captura 9/12/2015]



San Pablo, mosaico, siglo V. Oratorio de San Andrés, Museo Arzobispal de Rávena (Italia).

<http://cta.sva.edu/wp-content/themes/cta/images/sections/hauser/Figure62.jpg> [captura 9/12/2015]



◀ **San Pablo con el rollo exhortando. Lateral del capitel de Daniel en el foso de San Pedro de la Nave, Zamora (España), siglo VII.**

[Foto: Fco. de Asís García]

► **San Pablo. Pintura mural procedente de la capilla del castillo de Orcau, Lérida (España), 2ª mitad del siglo XII. Barcelona, MNAC.**

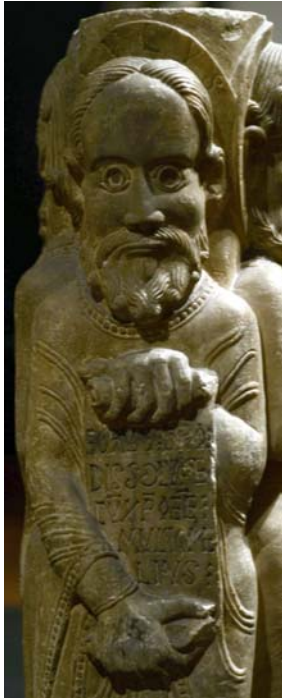
<http://museunacional.cat/sites/default/files/004532-000.JPG> [captura 9/12/2015]



◀ **San Pablo escribiendo. Wolfcoz, manuscrito de las Cartas Paulinas procedente del scriptorium monástico de St. Gallen, siglo IX. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 54.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paulus_St_Gallen.jpg [captura 9/12/2015]





Estatua-columna de San Payo de Antealtaraes, Santiago de Compostela (España), c. 1152. Madrid, MAN, n° inv. 55479. Detalle.

[Foto: Fco. de Asís García]



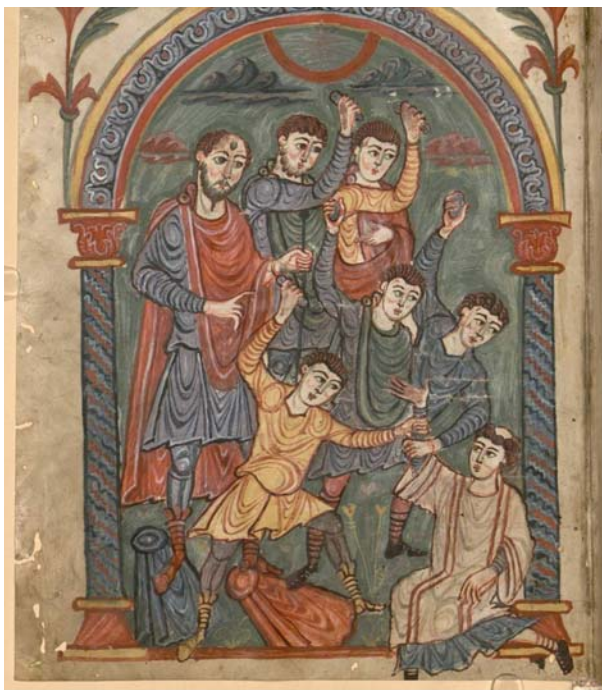
San Pablo. Pintura sobre tabla procedente de San Vicente de Ávila (España), 2ª mitad del s. XII. Ávila, Museo Diocesano.

<http://image.slidesharecdn.com/2-avila-catedralypalacios-101211174803-phpapp01/95/2-vila-catedral-y-palacios-48-728.jpg?cb=1292089842>
[captura 8/11/2015]



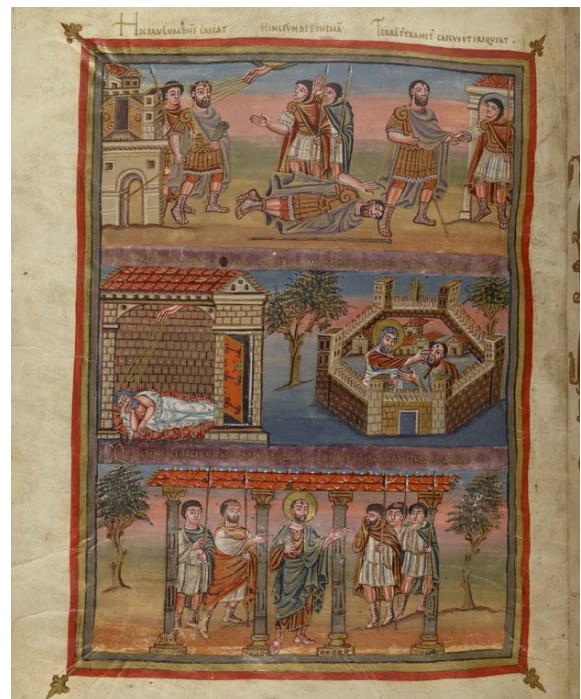
San Pablo con libro y espada. Pintura mural, c. 1450, iglesia de San Pedro Apóstol de Torremocha de Jarama, Madrid (España).

[Foto: autor]



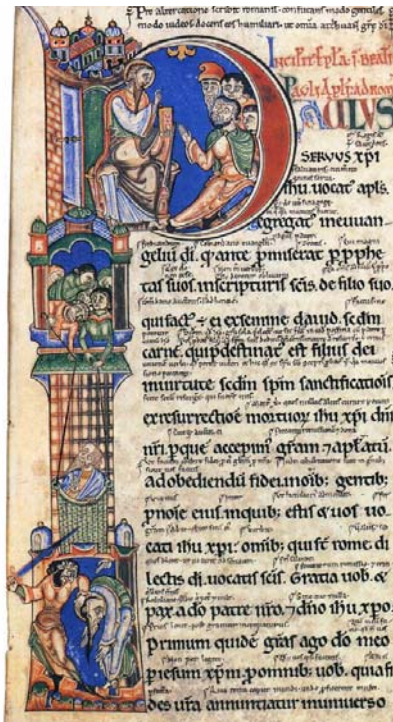
Lapidación de san Esteban. *Epístolas de San Pablo*, c. 900. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 14345, fol. 1v.

http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00024480/image_8
[captura 8/12/2015]



Ciclo de la conversión de san Pablo. Haregarius, *Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivian)*, c. 840. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 386v.

http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00024480/image_8
[captura 4/10/2015]



Inicial historiada de las *Epístolas de Pablo*, *scriptorium* de Winchester, silgo XII. Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. D.1.13, fol. 1r.

http://www.wga.hu/html_m/zothic/miniatur/1101-150/english/14englis.html
[captura 9/12/2015]



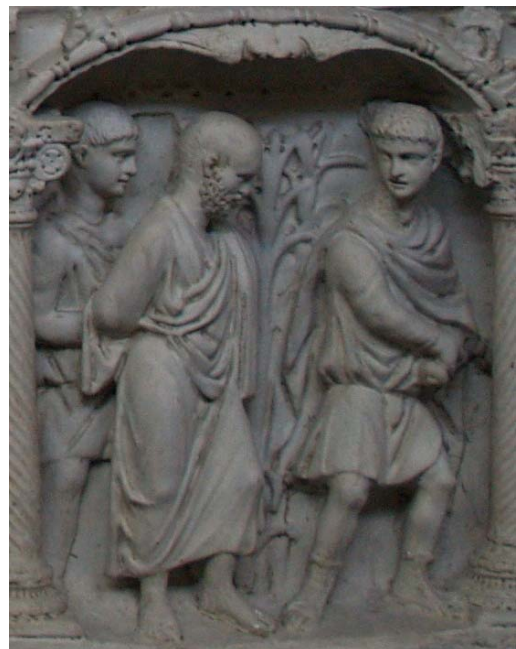
Pablo descendido en una cesta de la muralla de Damasco. Placa de cobre esmaltado, c. 1170-1180. Londres, Victoria & Albert Museum.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O120848/st-paul-let-down-in-plaque-unknown/>
[captura 6/12/2015]



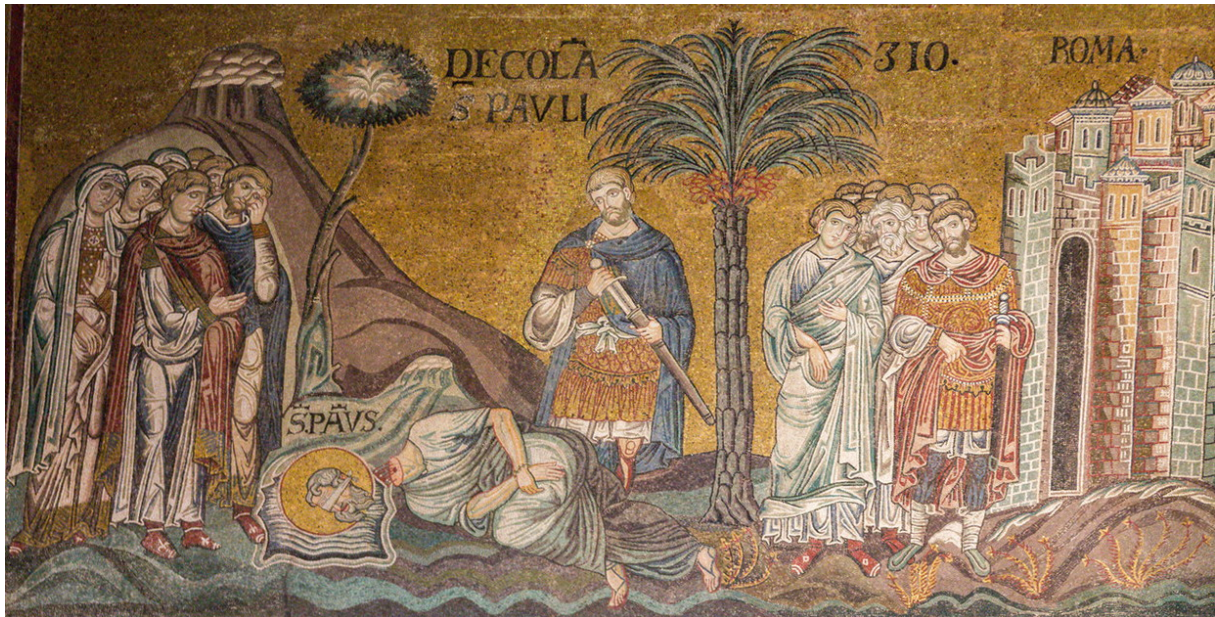
San Pablo mordido por la víbora. Pintura mural, c. 1160, capilla de San Anselmo de la catedral de Canterbury (Inglaterra).

[Foto: Diana Olivares Martínez]



San Pablo prisionero. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos (copia del Museo della Civiltà Romana).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Copia_del_sarc%C3%B3fago_de_Junio_Basso_01.JPG
[captura 5/10/2015]



▲ Decapitación de san Pablo. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.

<http://www.smallworldphotos.net/Travel/Europe/Italy-2013/Sicily/Palermo/i-VjCjq4R/0/X2/Monreale101313-1524-X2.jpg> [captura 9/12/2015]

◀ *Traditio Legis*. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos (copia del Museo della Civiltà Romana).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Copia_del_sarc%C3%B3fago_de_Junio_Basso_02.JPG [captura 9/12/2015]

▼ *Traditio Legis*. Pintura mural del ábside de la capilla de los monjes de Berzé-la-Ville, Borgoña (Francia), 1^{er} cuarto del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]





▲ San Pablo en el apostolado. Emeterio y Ende, *Beati in Apocalypsin libri duodecim. Codex Gerundensis*, c. 975. Catedral de Gerona, n° inv. 7 (11), fol. 53r. Detalle.

[Foto: edición facsímil (Edilán, Madrid, 1975)]



▲ Maestro Mateo, apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y Juan en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, c. 1188.

[Foto: Fco. de Asís García]



◀ San Pablo en la Última Cena. Pintura mural de la capilla de Santa Catalina de la catedral de La Seu d'Urgell, c. 1242-1245. Museu Episcopal de Vic, inv. 9031.

<http://www.museuepiscopalvic.com/col·leccions/imatges/0053015.jpg>
[captura 9/12/2015]



San Pablo entre Tito y Timoteo. Maestro Guglielmo, Púlpito de la catedral de Pisa (Italia), 1159-1162. Catedral de Cagliari.

[Foto: autor]



San Pablo entrega sus cartas a Timoteo y Silas. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.

<http://www.duomomonreale.it/images/stories/III-PERCORSO/CICLO-II-Paolo/big/paolo-timoteo.jpg> [captura 9/12/2015]



Maestro de Villahermosa, *San Lucas es recibido como discípulo de San Pablo*, c. 1370. Valencia, Museo de la Academia de San Carlos.

<http://www.cult.gva.es/mbav/data/es06076.htm>
[captura 9/12/2015]



▲ San Pablo en cátedra. Tabla de altar de Sant Pere de Oros, c. 1200. Barcelona, MNAC, inv. 3907.

<http://www.castillodeloarre.org/MNAC/Tabla/Oros-1G.jpg>
[captura 6/10/2015]



San Pablo en cátedra. Tímpano de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid (España), c. 1488-1496.

[Foto: Diana Olivares Martínez]



► Alma suplicando entre san Pedro y san Pablo. Panel lateral de altar de la iglesia parroquial de Sant Cristòfol de Toses, Gerona (España), c. 1300. Barcelona, MNAC.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/035700-000.JPG>
[captura 8/11/2015]



El molino místico (Moisés y san Pablo). Capitel de la iglesia de la Magdalena de Vézelay, Borgoña (Francia), mediados del siglo XII.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%C3%A9zelay_Nef_Chapiteau_220608_O6.jpg
[captura 9/12/2015]

SANTIAGO PEREGRINO

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hcarvajal@ucm.es

Recibido: 29/9/2015

Aceptado: 6/12/2015

Resumen: Santiago fue uno de los doce apóstoles de Jesucristo. Según la tradición hispana predicó en la Península y su cuerpo fue enviado de nuevo por sus discípulos a Galicia tras su muerte. El hallazgo de sus reliquias en el siglo IX dio lugar a una importante ruta de peregrinación a Compostela conocida como *Camino de Santiago*. El artículo analiza su representación como peregrino y protector de estos.

Palabras clave: Santiago; apóstol; peregrino; Camino de Santiago; Compostela.

Abstract: Santiago was one of Christ disciples. According to the Spanish tradition he preached in the Iberian Peninsula and his body was sent back to Galicia by his disciples after his death. The finding of his relics in the 9th Century generated an important pilgrimage route to Compostela, known as *Camino de Santiago*. The article analyzes his representation as a pilgrim and pilgrim protector.

Keywords: Santiago; apostle; pilgrim; *Camino de Santiago*; Compostela.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Santiago el Mayor, llamado así para distinguirlo de Santiago Alfeo (conocido como el Menor), fue uno de los doce apóstoles de Jesucristo. Hijo de Zebedeo y María Salomé fue apodado por Cristo, junto a su hermano Juan, *Bonaerges*, hijos del trueno¹. Además de ser uno de los primeros discípulos en ser llamados por Jesús mientras pescaba², estuvo presente en importantes sucesos de la vida de Cristo como la Transfiguración en el Monte Tabor, la pesca milagrosa y la oración en el Huerto de los Olivos. Según los Hechos de los Apóstoles murió en Palestina en el año 44 decapitado por orden de Herodes Agripa³.

La tradición hispana medieval ha establecido su predicación en la Península, adonde fue trasladado su cuerpo a su muerte y hallado milagrosamente en el siglo IX por un ermitaño de nombre Pelayo (Paio). La veneración de sus reliquias y el patrocinio

¹ Siguiendo a Jn 19, 25: “Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María, mujer de Clopás, y María Magdalena”, autores como J.A. Ubieta identifican a María Salomé con la hermana (o prima) de la Virgen María por lo que Santiago y Juan serían parientes de Jesús. Vid. UBIETA, José Ángel (1999): nota a Jn 19, 25. En Mt 27, 56 y Mc 15, 40 se distingue a la madre de Santiago el menor y José de la madre de los hijos del Zebedeo.

² Mt 4, 21-22; Mc. 1, 19-20; Lc. 5, 10-11.

³ Hc 12, 2: “Por aquel tiempo, el rey Herodes comenzó a perseguir a algunos de la iglesia. Ordenó matar a filo de espada a Santiago, el hermano de Juan; y como vio que esto había agradado a los judíos, hizo arrestar también a Pedro”.

apostólico dieron lugar a uno de los fenómenos más interesantes del medievo, el Camino de Santiago, eje vertebrador de la Edad Media hispana e importante motor del proceso de Reconquista⁴.

Existen tres formas habituales de representar a Santiago: como apóstol, como peregrino y como caballero cristiano –la famosa tipología de *Santiago Matamoros*⁵–, estas dos últimas muy vinculadas al ámbito hispánico, aunque con frecuencia elementos de más de una forma de representación se superponen en las manifestaciones artísticas⁶. Dada la amplitud e importancia de su culto y representación, este artículo se centra en su vertiente de peregrino, imagen que, sin duda, es la más habitual en el ámbito hispánico hasta finales de la Edad Media, cuando la imagen del *Santiago Matamoros* irá progresivamente equiparándose en importancia a la anterior⁷.

Atributos y formas de representación

Santiago el Mayor suele representarse siempre como un hombre de mediana edad, barbado y con el cabello sobre los hombros⁸.

A diferencia del Santiago apóstol, que suele aparecer descalzo y con túnica larga, el tipo iconográfico del santo peregrino se caracteriza por mostrarlo convenientemente calzado, frecuentemente con túnica corta que permite una marcha más cómoda, portando zurrón o escarcela y bordón, y tocado con un sombrero decorado con la habitual concha, símbolo de la peregrinación a Compostela⁹. Es también muy común la aparición de la calabaza, usada por los peregrinos a modo de cantimplora, y en ocasiones el libro, símbolo de la palabra de Dios y origen último de su venida a España. Podría decirse, por tanto, que es el atuendo real de los peregrinos jacobeos el que configura la imagen de santo al que se va a venerar¹⁰.

⁴ El término *Reconquista* resulta controvertido y está siendo revisado por la historiografía actual. En concreto, Ríos Saloma señala que fue en el siglo XIX cuando la historiografía comenzó a presentar el proceso no como una “lucha entre comunidades religiosas (cristianos contra musulmanes), sino como un conflicto entre españoles e invasores extranjeros”. Vid. RÍOS SALOMA, Martín F. (2005): p. 413.

⁵ Las variantes iconográficas de apóstol y Matamoros se estudian respectivamente en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (2002) y DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier (2008), entre otros.

⁶ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 93.

⁷ En opinión de María Soledad Jiménez Damas, la imagen de Santiago Matamoros comienza a cobrar importancia en la Corona de Castilla a partir de su aparición en el tumbo B de la catedral de Santiago de Compostela en el año 1326 y alcanza su punto álgido en el siglo XVI gracias, entre otros aspectos, a la imprenta, pero también a su aparición de forma manuscrita en cartas de privilegio y ejecutorias: JIMÉNEZ DAMAS, María Soledad (2001) pp. 52 y ss. En la Corona de Aragón su presencia no resulta tan abundante hasta finales de la Edad Moderna, sobre todo en época de Felipe IV, quizá por la pervivencia de la importancia de san Jorge como santo militar.

⁸ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 93.

⁹ Steppe señala ciertas variaciones en la tipología de sombrero que porta el santo en las representaciones conservadas a lo largo de la Baja Edad Media aunque todos presentan amplias alas. Al respecto vid. STEPPE, Jan Karel (1985): p. 138.

¹⁰ A este respecto es muy interesante la imagen de Santiago peregrino conservada en el Museo das Mariñas de Betanzos en la que el santo porta un grueso abrigo de piel, probablemente reflejo del atuendo real de los peregrinos que llegaban a la zona. Vid. NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. (2003-2005): p. 110.

Aunque existen ejemplos anteriores, este tipo iconográfico de Santiago representado como peregrino se consolida a finales del siglo XIII o principios del XIV desplazando progresivamente las imágenes del apóstol¹¹ aunque ambas tipologías siguen conviviendo hasta finales del siglo XVI¹².

En ocasiones el bordón o bastón de peregrino es sustituido por un báculo abacial, a veces en forma de *tau* como en el Pórtico de la Gloria¹³, o por una cruz de doble travesaño, simbolizando su papel como primer arzobispo de España; según García Páramo esta forma de representación es más habitual fuera de la Península Ibérica¹⁴. Un ejemplo de este tipo es el de la vidriera de la capilla de Santiago de la catedral de Bourges (siglo XIII) donde el santo, aunque tocado con sombrero de peregrino y descalzo como apóstol, porta un báculo que sostiene con manos veladas como si se tratara de un objeto litúrgico.

Algo más rara es la representación de Santiago peregrino a caballo, tipología claramente diferenciada del Santiago Matamoros por la postura reposada del santo y la ausencia de connotaciones militares en la imagen¹⁵. Entre los ejemplos conservados de esta tipología puede citarse la escultura del siglo XV custodiada en Museo Diocesano de San Sebastián procedente de la iglesia de Santa María de Deba (Guipúzcoa) o el del Museo de los Camino de Astorga (León).

Sin duda, el atributo más representativo de Santiago es la vieira común o concha de peregrino (*pecten jacobaeus*), elemento que por sí solo identifica aún hoy la tradición jacobea en fachadas o atuendos de peregrinos¹⁶. Su carácter protector en el viaje y contra el mal de ojo se rastrea ya en culturas milenarias. Así, en el budismo chino es emblema de viaje próspero mientras que para el mundo clásico la perla y la concha se vinculan a la mujer y a la fertilidad¹⁷ por lo que la costumbre de los peregrinos de llevarlas cosidas a la ropa podría tener un origen profiláctico precristiano¹⁸.

La venera se convierte en símbolo de la peregrinación jacobea desde el siglo XI, como atestiguan las encontradas en abundantes tumbas europeas de peregrinos¹⁹ y el texto

¹¹ MÂLE, Émile (1925): p. 313. Como ya se ha señalado, la imagen de Santiago como apóstol es muy similar a la del resto de miembros del colegio apostólico, a saber, con túnica larga, descalzo y portando habitualmente el libro como signo de su labor de predicación.

¹² FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 178.

¹³ En opinión de Victoriano Nodar, el uso del báculo en tau en el Pórtico de la gloria y en otros ejemplos como el Tumbo B “entronca perfectamente con las aspiraciones de los obispos compostelanos que habían reivindicado desde siempre la apostolicidad de una sede que, como la romana, se había fundado sobre la tumba de un apóstol”: NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. (2003-2005): pp. 106-108.

¹⁴ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 93.

¹⁵ Al respecto vid. KORTADI OLANO, Elorta (1994): p. 22.

¹⁶ Según Steppe, la venera distinguía a los peregrinos jacobeos de los que acudían a Tierra Santa y a Roma que portaban respectivamente el símbolo del Calvario y el rostro de Cristo, enseñas que aparecen colocadas sobre el sombrero de Santiago en la tabla de los santos peregrinos en la *Adoración del Cordero Místico* de Jan Van Eyck. Vid. STEPPE, Jan Karel (1985): p. 137. Otras veces estas enseñas jacobas adaptaban la forma de pequeños bastones con calabazas colgadas (ibid., p. 138).

¹⁷ ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Manuel; GARCÍA CALVO, Laura (2011): p. 15.

¹⁸ FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 174.

¹⁹ Ibid., p. 174. Sobre la difusión de las veneras y las enseñas de peregrino por las rutas europeas de peregrinación vid. KOSTER, Kurt (1985).

del *Liber Sancti Iacobi* que menciona la venta en la plaza de la fachada norte de la catedral:

Pues hay unos mariscos en el mar próximo a Santiago, a los que el vulgo llama vieiras (...) y al regresar los peregrinos del santuario de Santiago las prenden en las capas para la gloria del Apóstol, y en recuerdo de él y señal de tan largo viaje, las traen a su morada con gran regocijo²⁰.

Sin embargo, los testimonios iconográficos de la venera como símbolo de peregrinación en España son posteriores, pudiendo citar como ejemplos tempranos la escultura de Santa Marta de Tera en Zamora o el relieve de los peregrinos de Emaús del claustro de Santo Domingo de Silos.

Un tipo de representación muy interesante es aquella en la que Santiago aparece como protector de peregrinos que se cobijan bajo su capa, de modo similar al de las *Virgenes de la Misericordia* que abren su manto para proteger a los fieles²¹. Aunque ya aparece en Alemania a mediados del siglo XIII²², se conservan interesantes ejemplos bajomedievales de devoción realizados en azabache, como el de la Hispanic Society de Nueva York datado en los primeros años del siglo XVI.

Dentro de las escenas narrativas relacionadas con su presencia en Hispania, destaca la del traslado de su cuerpo hasta Galicia, tema que se recoge en el *Liber Sancti Iacobi*:

Sus discípulos, apoderándose furtivamente del cuerpo del maestro, con gran trabajo y extraordinaria rapidez lo llevan a la playa, encuentran una nave para ellos preparada, y embarcándose en ella, se lanzan a la alta mar, y en siete días llegan al puerto de Iria, que está en Galicia, y a remo alcanzan la deseada tierra²³.

Un curioso ejemplo de esta modalidad descrita son las tablas atribuidas a Martín Bernat, conservadas en el Museo del Prado y procedentes de un retablo ilderdense, en las que el apóstol decapitado está siendo depositado en una barca por sus discípulos bajo la atenta mirada de Herodes. En la segunda de ellas, Santiago, que aparece ya ataviado a la manera de un peregrino, está siendo trasladado en una carreta tirada por toros amansados. Ejemplos escultóricos de esta *translatio* se encuentran en el tímpano de la iglesia de Santiago de Cereixo (La Coruña) o en la escena extrema derecha del retablo de alabastro donado por John Goodyear en 1456 a la catedral compostelana y conservado en su museo.

Algo diferente es la versión que ofrece Santiago de Vorágine en la *Leyenda dorada* donde una piedra, el *arca marmárica*, se habría ablandado para servir de sepulcro al santo:

Poco después de que el santo fuese degollado, una noche algunos de sus discípulos tomando las debidas precauciones para no ser vistos de los judíos, se apoderaron del cuerpo del apóstol y llevándose lo consigo se embarcaron en una nave; pero, como ésta carecía de gobernalle pidieron a Dios que los guiara con su providencia y los condujera a donde él quisiese que aquellos venerables restos fuesen

²⁰ MORALEJO, Abelardo, y otros (eds.) (1951): p. 197. Olga Pérez Monzón ha documentado cómo los santuarios religiosos medievales “optaron por reproducir las imágenes veneradas en diferentes soportes y formatos como estampas, medallas o cintas” que contribuyeron a propagar el culto y la fama de la sede religiosa: PÉREZ MONZÓN, Olga (2012): p. 89.

²¹ RÉAU, Louis (1997): p. 176.

²² GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 97.

²³ MORALEJO, Abelardo, y otros (eds.) (1951): p. 387-388.

sepultados. Conducida por un ángel del Señor la barca comenzó a navegar y navegando continuó hasta arribar a las costas de Galicia, región de España, que por aquel tiempo estaba gobernada por una mujer justamente llamada Loba, puesto que como loba se comportaba en el ejercicio de su gobierno. Al llegar a tierra desembarcaron el cuerpo y lo colocaron sobre una inmensa piedra, la cual, como si fuese de cera, repentinamente adoptó la forma de un ataúd y se convirtió milagrosamente en el sarcófago del santo²⁴.

Esta versión del sarcófago pétreo se refleja en obras algo más tardías, como la tabla pintada por el Maestro de Astorga a principios del siglo XVI conservada en la colección Lázaro Galdiano y en la que el apóstol aparece portando el bordón y tocado con un amplio sombrero decorado en su parte delantera por la viera.

Dentro de las escenas narrativas, también son de interés las relacionadas con la visita “en carne mortal” de la Virgen del Pilar, aparecida sobre una columna de jaspe que aún se venera en la basílica del mismo nombre durante su predicación en la ciudad de Zaragoza, si bien en esta última escena lo más frecuente es que aparezca representado como apóstol y no como peregrino. Así aparece en la pintura del Maestro de Luesia realizada hacia 1490 en la que solo lleva el bordón, o la de Pedro Díaz de Oviedo pintada hacia 1497 y situada en la capilla de Santiago en la catedral de Tarazona, en las que Santiago no lleva ninguno de los atributos habituales. Otros ejemplos del tema sí lo muestran ataviado como peregrino, como la contenida en el *Cancionero de Pedro Marcuello* dedicado a la reina Juana I de Castilla (1482-1502), conservado en el Musée Condé de Chantilly.

Según García Páramo, en ocasiones aparece representado junto a san Cristóbal ya que la festividad de ambos se celebraba el 25 de julio en el calendario mozárabe²⁵. Lo más frecuente, sin embargo, es que aparezca con su hermano el apóstol Juan, como se ve en la Cámara Santa de Oviedo o en el retablo de la Santa Cruz de Blesa (Teruel) pintado a finales del siglo XV por Miquel Ximénez y Martí Bernat conservado en el Museo de Zaragoza.

Fuentes escritas

Si bien los textos bíblicos (Evangelios y Hechos de los Apóstoles fundamentalmente) son interesantes para conocer la vida de Santiago en Palestina, nada dicen de su venida a Hispania. De hecho, la carta de san Pablo a los Romanos deja claro que por esas fechas el cristianismo aún no había sido predicado en la Península²⁶.

Tras seis siglos de silencio documental²⁷, una de las primeras fuentes en las que se menciona la venida de Santiago a tierras hispanas es la traducción latina del *Breviarium apostolorum* (c. 650) en la que se lee *Hic (Iacobus) Spaniae et occidentalibus locis*

²⁴ JACOBO DE VORÁGINE (2008): p. 399.

²⁵ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 95.

²⁶ Rom 15, 20-24: “teniendo así, como punto de honra, no anunciar el Evangelio sino allí donde el nombre de Cristo no era aún conocido, para no construir sobre cimientos ya puestos por otros (...) ahora, no teniendo ya campo de acción en estas regiones, y deseando vivamente desde hace muchos años ir donde vosotros, cuando me dirija a España, espero veros al pasar”.

²⁷ GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (dir.) (1979): pp. 150-156.

praedica [Este (Santiago) predica en España y lugares occidentales], frase probablemente añadida por el traductor latino²⁸.

En el mismo siglo y partiendo probablemente del mismo texto, tanto Isidoro de Sevilla en su tratado *De ortu et obitu Patrum* como el obispo Aldhelmo de Malmesbury en sus inscripciones métricas para los altares de los Apóstoles mencionan la misión del apóstol en España²⁹.

Una fuente reveladora de la importancia de Santiago en los reinos hispanos es el himno *O Dei Verbum Patris ore proditum*, atribuido a Beato de Liébana, en el que se lo llama por primera vez patrón de España³⁰:

“¡Oh verdaderamente digno y más santo apóstol,
que refulges como cabeza áurea de España,
nuestro protector y patrono nacional,
aleja toda enfermedad, calamidad y crimen!”³¹

El hallazgo de sus reliquias, encontradas según la tradición en el año 830 por el obispo Teodomiro tras el aviso de un ermitaño de que una fuerte luz iluminaba la zona, dio lugar entre los siglos XI al XII a una amplia producción de textos que reforzaron la incipiente devoción al santo, entre los que destacan la *Concordia de Antealtares*, el *Cronicón iriense* o el *Liber Sancti Iacobi* (*Codex Calixtinus*).

En la *Concordia de Antealtares* (1077), documento conservado en el Archivo de la Universidad de Santiago por el que el abad del Monasterio de San Paio cede a Diego Peláez terrenos para erigir la catedral de Santiago de Compostela, se narra por primera vez el hallazgo milagroso de la tumba del apóstol.

El *Cronicón Iriense*, texto de finales del siglo X, es un relato de historia de la diócesis de Iria Flavia entre los años 561 y 982. En ella se narra cómo la búsqueda de la tumba de Santiago había sido encomendada por el papa León III a Carlomagno³².

El Códice Calixtino (1140), supuestamente escrito por el papa Calixto II, recoge la versión más extensa del ya mencionado *Liber Sancti Iacobi* y en él figuran abundantes leyendas y milagros jacobeos entre los que destaca la aparición del santo en auxilio del rey Ramiro I en la batalla de Clavijo contra los musulmanes. En el noveno de estos milagros, tras ser salvados de un naufragio, un notable caballero y su caballo aparecen cubiertos de veneras como símbolo de la intervención del apóstol³³.

Ya en el tránsito a la Baja Edad Media resulta interesante la extensa recopilación de leyendas jacobeanas que Jacobo de Vorágine incorpora a la *Leyenda dorada*.

En realidad, ninguna de las fuentes más tempranas citadas menciona a Santiago como peregrino sino como apóstol que desarrolla su labor de predicación en las tierras hispanas; sí lo hacen, por el contrario, aquellas redactadas en época más tardía en la que la

²⁸ OÑATE OJEDA, J.A. (1991) [consulta de 6/6/2015].

²⁹ Ibid.

³⁰ Vid. PÉREZ DE URBEL, Justo (1952): pp. 14-19.

³¹ Traducción tomada de DÍAZ FERNÁNDEZ, José María (2008): p. 83.

³² MARTÍNEZ GARCÍA, Luis (2004): pp. 30-32.

³³ FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 175.

peregrinación a Compostela se había consolidado ya como una realidad. Hay que asumir, por tanto, que la iconografía del Santo como peregrino es una consecuencia del atuendo real que estos portaban, como se verá en el siguiente apartado.

Otras fuentes

Parece evidente que la imagen de Santiago peregrino se basa en la de aquellos caminantes reales que en los siglos medievales recorrían los caminos hacia grandes sedes espirituales como Roma o Jerusalén y, por supuesto, Compostela. Tal iconografía se emplea en ocasiones para representar, por ejemplo, a los Magos de Oriente (tímpano de Santa María de Uncastillo, Zaragoza) y sobre todo para los peregrinos de Emaús (capitel del pórtico de San Esteban de Segovia).

La representación artística del peregrino, aunque no excesivamente abundante, es de gran interés como origen de la propia imagen de Santiago peregrino. Buenos ejemplos aparecen en el dintel de Saint-Lazare d'Autun, donde de un sarcófago sale el cuerpo de un peregrino con bordón al hombro, en las arquivoltas de la portada oeste de la iglesia de Vallejo de Mena (Burgos) y, en fechas algo más tardías, en el Códice Rico de las *Cantigas de Santa María*³⁴.

Son interesantes de la misma manera las abundantes composiciones musicales dedicadas a Santiago, no solo las contenidas en el *Codex Calixtinus* —entre las que merece especial mención el himno *Dum Paterfamilias*—, sino también las ya mencionadas *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X, en las que se narran e ilustran ciertos milagros del Santo³⁵.

Extensión geográfica y cronológica

Si bien existen imágenes de Santiago peregrino por todo el Occidente cristiano, indudablemente su imagen tiene mayor presencia en España, Francia, Portugal, Países Bajos y el resto de países con gran vinculación a la ruta jacobea.

La iconografía de Santiago peregrino está especialmente vinculada al propio auge del Camino de Santiago; por esta razón, la mayor abundancia de obras se concentra en los siglos de esplendor de la ruta durante la plena Edad Media, decayendo su representación a finales del periodo, a medida que tanto la idea de la peregrinación como el concepto de cruzada decayeron.

Soportes y técnicas

Encontramos representaciones de Santiago peregrino en gran variedad de soportes pictóricos y escultóricos, aunque sin duda su imagen esculpida será la más habitual, tanto en obras de gran formato como en pequeñas estatuas y relieves de devoción que serán trasladados por los peregrinos jacobeos. Dentro de esta tipología escultórica destacan los ya mencionados alabastros ingleses³⁶ así como las insignias de peregrino realizadas en

³⁴ Vid. por ejemplo las cantigas nº 49, 175 o 278. La imagen del peregrino en el arte románico ha sido tratada ampliamente por GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2004).

³⁵ CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (2003).

³⁶ Sobre los alabastros ingleses de tema jacobeo vid. PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014).

azabache, que por su pequeño tamaño y su producción casi en serie facilitaron una extraordinaria difusión del tema en la Europa Occidental³⁷.

Con la aparición de la imprenta, la imagen de Santiago será reproducida también mediante grabados xilográficos presentes en obras impresas de gran demanda, como fueron las diversas ediciones de la *Legenda aurea* y el *Flos sanctorum*, pero también en estampas de devoción³⁸.

Precedentes, transformaciones y proyección

Para comprender la iconografía del Santiago peregrino es esencial aludir al tópico literario del *homo viator*, imagen surgida en el mundo tardoantiguo que recoge el concepto medieval de la vida como peregrinación y ascesis, un largo camino que el hombre debe recorrer como peregrino para purificar su alma y alcanzar la sabiduría, en un proceso que Edmond-René Labande definió como *orar con los pies*³⁹.

La figura de Santiago y la importancia de la ruta jacobea durante la Edad Media fue tal que condicionó sin duda la iconografía del peregrino. Un curioso ejemplo de esta importancia es el relieve del claustro del monasterio de Silos que muestra la imagen de los peregrinos de Emaús, en la que el propio Cristo aparece ataviado como un peregrino jacobeo con la concha sobre su bolsa⁴⁰.

En opinión de Jan K. Steppe, la Edad Moderna prefirió una imagen del santo más cercana a la del apóstol; de hecho el iconólogo de Lovaina Jan Molanus aconsejó representar al santo, además de con el bordón y la concha, con la espada que es el símbolo de su martirio⁴¹.

Temas afines

Un santo bajomedieval que adquiere una iconografía similar a la de Santiago es san Roque, peregrino occitano del siglo XIV que dedicó su vida a curar enfermos de peste hasta contraer él mismo la enfermedad. Si bien ambos santos comparten un atuendo muy similar, San Roque suele mostrar una herida en su pierna y aparece acompañado de un perro.

La iconografía de peregrino de Santiago es aplicable también a otros santos vinculados al Camino, como santo Domingo de la Calzada, pero en ocasiones se extiende a santos que nada tiene que ver con la ruta jacobea como es el caso del arcángel san Rafael⁴² aunque sí ejerza como protector de peregrinos.

³⁷ KOSTER, Kurt (1985).

³⁸ La imagen de Santiago peregrino forma parte de la marca tipográfica del impresor Pablo Hurus, pionero de la imprenta en la ciudad de Zaragoza, heredada después por su sucesor Jorge Coci. Vid. PEDRAZA GRACIA, Manuel José y CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2014).

³⁹ Al respecto puede consultarse GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (1994) [consulta de 10/6/2015].

⁴⁰ Bango Torviso considera, sin embargo, que en estas fechas el símbolo de la venera se había generalizado entre todos los peregrinos, sea cual fuere su destino. Vid. BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (1999): p. 93.

⁴¹ STEPPE, Jan Karel (1985): p. 139.

⁴² BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (1999): p. 94.

Selección de obras

- Peregrinos de Emaús (Cristo como peregrino jacobeo). Machón noroeste del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), principios del siglo XII.
- Santiago peregrino. Santa Marta de Tera, Zamora (España), portada meridional, segundo tercio del siglo XII.
- Santiago y san Juan. Apostolado de la Cámara Santa, catedral de Oviedo (España), muro norte, c. 1169-1175.
- Santiago protector de reyes. Pintura mural de la iglesia de san Ciriaco de Nidermendig (Alemania), siglo XIII.
- Santiago el Mayor. Taller de Willem Vrelant, *Libro de horas de Arenberg*, Brujas (Bélgica), c. 1460. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 8, fol. 75v.
- Decapitación de Santiago. Hartmann Schedel, *Crónica de Nürnberg*, 1493, fol. 104r.
- Santiago protector de peregrinos. Azabache. Nueva York, Hispanic Society, principios del siglo XVI.

Bibliografía

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Manuel; GARCÍA CALVO, Laura (2011): “La concha del peregrino (*Pecten jacobaeus*), símbolo del Camino de Santiago”, *AmbioCiencias: revista de divulgación*, nº 8, pp. 12-20.

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (1999): “Santiago Peregrino”. En: *Santiago. La Esperanza*, catálogo de la exposición (Santiago de Compostela, 1999). Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 89-98.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (2003): “El canto de los peregrinos a Santiago de Compostela”. En: *VI Jornadas de Canto Gregoriano. El canto gregoriano y otras monodías medievales. VII Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía*. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, pp. 135-164. Disponible en línea: ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/43/16calahorra.pdf

DÍAZ FERNÁNDEZ, José María (2008): *En torno a lo jacobeo*. Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier (2008): “Simbología jacobea en el imaginario medieval: Iacobus Apostolus en la crónica Pseudo Turpín y Santiago Matamoros en el Diploma de Ramiro I”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, vol. 36, nº 2, pp. 295-312.

FARRÉ TORRAS, Begoña (2012): “Do apóstolo ao peregrino: a iconografía de São Tiago na escultura devocional medieval em Portugal”, *Medievalista*, nº 12. Disponible en línea: <http://medievalista.revues.org/624>

- FRANCO MATA, Ángela (2005): "Iconografía jacobea en azabache". En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*. Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, pp. 168-212. Disponible en línea: ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/75/07franco.pdf
- GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (1994): "El hombre medieval como 'homo viator': peregrinos y viajeros". En: IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la (coord.): *IV Semana de Estudios Medievales* (Nájera, 1993). Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 11-30. Disponible en línea: dialnet.unirioja.es/download/articulo/554277.pdf
- GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): "La iconografía de Santiago en la pintura gótica castellana", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 92-97.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2004): "La iconografía de los peregrinos en el arte románico". En: *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 152-174.
- GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir.) (1979): *Historia de la Iglesia en España. I-2. La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I – VIII)*. BAC, Madrid.
- JACOBO DE VORÁGINE (2008): *La leyenda dorada*, traducción de José Manuel Macías. Alianza Editorial, Madrid.
- JIMÉNEZ DAMAS, María Soledad (2001): "Una iconografía de frontera: Santiago Matamoros en el Privilegio de Pegalajar", *Sumuntán*, nº 15, pp. 51-58.
- KORTADI OLANO, Elorta (1994): "La iconografía medieval de Santiago en los caminos de Iparralde y Gipuzkoa", *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, nº 12, pp. 9-24. Disponible en línea: www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/12/12009024.pdf
- KOSTER, Kurt (1985): "Les coquilles et enseignes de pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle et des routes de Saint-Jacques en Occident". En: *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*. Crédit Communal de Belgique, Gante, pp. 85-95.
- LUIS MONTEVERDE, José (1965): "Iconografía burgalesa del Apóstol Santiago", *Boletín de la Institución Fernán González*, año 44, nº 164, pp. 454-457. Disponible en línea: riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/1710/1/0211-8998_n164_p454-457.pdf
- MÂLE, Émile (1925): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Armand Colin, París.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Luis (2004): *El camino de Santiago. Una visión histórica desde Burgos*. Cajacírculo, Burgos.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1992): "Emblemas de peregrinos y de la peregrinación a Santiago". En: *El Camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*. Junta de Castilla y León, Salamanca, pp. 365-373.
- MORALEJO, Abelardo, y otros (eds.) (1951): *Liber sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Instituto Padre Sarmiento, CSIC, Santiago de Compostela.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. (2003-2005): "De Apóstol a peregrino: la iconografía de Santiago en el camino inglés a Compostela", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 35-37, pp. 103-116.

OÑATE OJEDA, J.A. (1991): “Santiago el Mayor, Apóstol II. Santiago y España”. En: *Gran Enciclopedia Rialp*. Rialp, Madrid. Disponible en línea: http://www.mercaba.org/Rialp/S/santiago_el_mayor_apostol_ii.htm

PEDRAZA GRACIA, Manuel José; CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2014): “De emblema a marca comercial: análisis y evolución de las marcas tipográficas del taller zaragozano de los Hurus, Coci, Nájera y Bernuz (1490-1571)”, *Gutenberg-Jahrbuch*, pp. 106-128.

PÉREZ DE URBEL, Justo (1952): “Orígenes del culto de Santiago en España”, *Hispania Sacra*, vol. V, nº 9, pp. 14-19.

PÉREZ MONZÓN, Olga (2012): “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; MIQUEL JUAN, Matilde (eds.): *El siglo XV hispano y la diversidad de las artes*, nº especial (junio) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, pp. 85-121. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/39082/37695

PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014): “Los alabastros medievales ingleses y la iconografía jacobea: algunas piezas singulares”. En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*, nº especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 421-438. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/48286/45186

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo II, volumen 3. Iconografía de los santos. P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÍOS SALOMA, Martín F. (2005): “De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)”, *En la España Medieval*, nº 28, pp. 379-414. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/download/ELEM0505110379A/21916

RUIZ MONTEJO, María Inés (2004): *El Camino a Santiago. Andares y devociones de un peregrino en la España del siglo XII*. Foca, Madrid.

RUIZ MONTEJO, María Inés (2006): “El Camino a Santiago: andares y devociones de un peregrino del siglo XII según el *Liber Peregrinationis*”, *Revista de Filología Románica*, anejo IV. *La aventura de viajar y sus escrituras*, pp. 103-110. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0606220103A/10029

STEPPE, Jan Karel (1985): “L'iconographie de Saint-Jacques le Mayeur”. En: *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*. Crédit Communal de Belgique, Gante, pp. 129-154.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS (2002), “Santiago: Camino y ‘Matamoros’”. En: BENITO RUANO, Eloy (coord.): *Tópicos y realidades de la Edad Media*. Real Academia de la Historia, Madrid, vol. II, pp. 307-326.

UBIETA, José Ángel (dir.): *Nueva Biblia de Jerusalén* (edición en CD-ROM). Desclée de Brouwer, Bilbao.



Peregrinos de Emaús (Cristo como peregrino jacobeo). Machón noroeste del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), principios del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]



Santiago peregrino. Santa Marta de Tera, Zamora (España), portada meridional, segundo tercio del siglo XII.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Saint-Jacques_Route_de_la_Plata.jpg [captura 3/12/2015]



◀ **Santiago y san Juan. Apostolado de la Cámara Santa, catedral de Oviedo (España), muro norte, c. 1169-1175.**

http://www.fotoviajero.com/image/839-discipulos-de-emaus-relieve-romanico-s-xi_big.jpg [captura 3/12/2015]

► **Santiago protector de reyes. Pintura mural de la iglesia de san Ciriaco de Nidermendig (Alemania), siglo XIII.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niedermendig_St_Cyriakus_Jakobus_963.JPG?uselang=de [captura 3/12/2015]





Santiago el Mayor. Taller de Willem Vrelant, *Libro de horas de Arenberg*, Brujas (Bélgica), c. 1460. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 8, fol. 75v.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Workshop_of_Willem_Vrelant_\(Flemish,_died_1481,_active_1454_-_1481\)_-Saint_James_the_Greater_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Workshop_of_Willem_Vrelant_(Flemish,_died_1481,_active_1454_-_1481)_-Saint_James_the_Greater_-_Google_Art_Project.jpg) [captura 3/12/2015]



Decapitación de Santiago. Hartmann Schedel, *Crónica de Nürnberg*, 1493, fol. 104r.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Nuremberg_chronicles_f_104r_3.png [captura 3/12/2015]



Santiago protector de peregrinos. Azabache. Nueva York, Hispanic Society, principios del siglo XVI.

[Foto: FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 195, fig. 12]

LA UNCIÓN DE CRISTO EN EL IMAGINARIO MEDIEVAL Y LA EXÉGESIS SOBRE LA IDENTIDAD ENTRE MARÍA MAGDALENA, MARÍA DE BETANIA Y LA PECADORA ANÓNIMA

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
irgonzal@ghis.ucm.es

Recibido: 18/9/2014

Aceptado: 21/11/2014

Resumen: En este artículo nos ocupamos de la representación medieval de la *Unción de Cristo* recogida en los cuatro evangelios (Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9; Lucas 7, 36-50; Juan 12, 1-8). Sin poder precisar si se trataba de una misma unción o dos unciones diferentes, ni tampoco quiénes fueron exactamente sus protagonistas, los artistas medievales fueron capaces de crear un tema de extraordinaria variedad iconográfica, versátil y adaptable a ciclos muy diversos, desde los hagiográficos (referidos a María de Magdalena o María de Betania) hasta los cristológicos (referidos a la Vida Pública y Pasión de Cristo). Los debates exegeticos fueron más intensos en la Iglesia latina que en la Iglesia griega, lo que derivó en una mayor riqueza figurativa en Occidente que en Oriente. Así, la interpretación latina derivaba de las homilias de Gregorio Magno que hacían protagonista de la unción a una María Magdalena que era, a su vez, hermana de Marta y Lázaro de Betania, además de la pecadora anónima. En cambio, en Bizancio estas tres figuras fueron vistas como mujeres diferentes, con festividades separadas y ciclos iconográficos no coincidentes.

Palabras clave: Nuevo Testamento; Unción de Cristo; María Magdalena; María de Betania; Pecadora arrepentida.

Abstract: This paper focuses on the *Anointing of Christ* as narrated in the four Gospels (Mathew 26, 6-13; Marcus 14, 3-9; Luke 7, 36-50; John 12, 1-8). Without being able to precise neither if there were one or two different anointing acts, nor who played the roles of anointer and the host person, medieval artists translated a complex story into versatile images, so that the *Anointing* could fit into different cycles, such as Mary Magdalene's life, Christ's Public Life or the Passion cycle. The Latin and Greek Churches showed different opinions towards those events. Exegetical discussions were more intense in the Latin Church than they were in the Byzantine Church, a situation that fostered a greater figurative variety in Western Europe. The Latin Church, from Gregory the Great onwards, stated that Mary Magdalene, Mary of Bethany, and the anointer woman were the same person. However, in Byzantium there was no confusion concerning who these three women were.

Keywords: New Testament; Anointing of Christ; Mary Magdalene; Mary of Bethany; Remorse of the sinful woman.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El arte medieval recoge entre su repertorio iconográfico un acontecimiento que conecta la vida pública y predicación de Cristo con la pasión y resurrección. Se trata de una unción que tiene lugar en vida de Jesús y que ocurre mientras está comiendo en casa ajena. El anfitrión de la casa es Simón el leproso según Mt y Mc, Simón el fariseo según

Lc, o Lázaro de Betania (el hermano de Marta y María) según Jn. La unción consiste, fundamentalmente, en derramar sobre el cuerpo de Cristo sustancias aromáticas que aparecen descritas en las fuentes de manera genérica como *aceites*, *perfumes* o *ungüentos*, o de manera específica como *nardo*, cuyo gran coste se subraya. Este rico perfume, guardado en un recipiente de alabastro, fue derramado sobre su cabeza (Mt y Mc), sobre sus pies (Jn), o sobre ambos, cabeza y pies (Lc). Asimismo, la unción de la vida pública anticipa la que hacen días más tarde un grupo de mujeres una vez muerto Cristo¹, aunque en ese caso el producto empleado para preparar el cuerpo yacente es la *mirra*. Entre estas mujeres o *mirroforas* que acuden a ungir a Cristo muerto, se identifica a María Magdalena, con lo que la confusión entre las protagonistas de ambas escenas está servida.

Este relato, como otros muchos de la vida de Cristo, se prestaba al debate interpretativo, ya que aparecía en los cuatro evangelios y en cada uno de ellos narrado de modo diferente. Así, la que llevó a cabo la unción era una mujer de identidad controvertida, pues para Mt, Mc y Lc era una pecadora anónima arrepentida y par Jn era María de Betania (la hermana de Lázaro). No obstante, si se leían seguidamente los capítulos 7 y 8 de Lc, podía deducirse que esta pecadora anónima era la Magdalena, ya que primero se mencionaba la unción (Lc 7) y justo a continuación a María de Magdalá curada por Cristo de los siete demonios (Lc 8). Los evangelistas no aclararon cuáles eran los pecados de la mujer, pero gran parte de los exégetas bíblicos entendieron que debían ser de tipo sexual, ya fuera adulterio o prostitución. Los *demonios* de la Magdalena también podían ser entendidos como pecados y su curación como un arrepentimiento².

La divergencia textual se unió a una gran riqueza figurativa, que recogió y amplificó los tópicos o debates literarios. Así, las obras de arte insertaron la unción como parte de ciclos iconográficos dedicados a María de Magdalá (ej. pinturas murales de la capilla Rinuccini en la iglesia de Santa Croce de Florencia, realizadas por Giovanni da Milano en 1365), o la ambientaron en casa de los hermanos de Betania (ej. tabla de Albrecht Bouts de mediados del siglo XV conservada en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas), o combinaron esta con la Última Cena (ej. retablo de la cartuja de Miraflores de Gil de Siloé, 1496-1499), o la aislaron y la contrapusieron a la Epifanía (ej. pinturas murales de la Vera Cruz de Maderuelo, c. 1130). El arte contribuyó así a enriquecer la exégesis bíblica. Por todo ello, y a efectos de hacer más fácilmente comprensible el presente artículo, empezaremos tratando las fuentes escritas y seguiremos por los atributos y modos de representación, que estarán en función de ellas.

Fuentes escritas y festividades

El relato al que nos estamos refiriendo, la Unción de Cristo, tiene un origen **evangélico**, recogido en Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9; Lucas 7, 36-50 y Juan 12, 1-8. En él, una mujer, arrepentida por sus muchos pecados, se acerca a Cristo, que está

¹ Lc dice que las mujeres que asisten al entierro de Cristo preparan unos perfumes para ungirlo (Lucas 23, 50-55). Más adelante, pasados tres días desde que Cristo es depositado en el sepulcro, unas mujeres acuden de nuevo con perfumes para ungirlo, pero lo encuentran vacío porque Jesús ya ha resucitado (vid. Mateo 27, 62-66 y 28, 1-10; Marcos 16, 1-8; Lucas 24, 1-12; Juan 20, 1-2).

² Luz María del Amo Horga indaga en las connotaciones de estos demonios, sugiriendo que los siete demonios de los que es curada Magdalena podrían ser interpretados desde distintas ópticas: como alusivos a los dioses paganos (y por ende de una conversión del paganismo al cristianismo), a una enfermedad psíquica o física, o a un pecado de contenido sexual: AMO HORGA, Luz María del (2008): pp. 617-618.

comiendo en público, y lo unge, preparándolo de este modo para su sepultura. Estos hechos, que admiten una gran variación en función del texto seguido, son reflejo de cómo la creación iconográfica cristiana se hace a partir de la combinación de los cuatro evangelios que componen el Nuevo Testamento.

En efecto, el *Evangelio*, cuyo canon se fijó en el siglo IV³, no es un relato homogéneo y coherente, sino una compilación de cuatro testimonios, que emanan de escritores diferentes. Es decir, en principio un mensaje único, pero transmitido con cuatro redacciones distintas⁴. La Iglesia trató de encontrar una armonía o equilibrio entre los cuatro. De hecho, desde muy temprano, los comentaristas bíblicos buscaron los paralelismos entre los cuatro relatos y trataron de reconstruir los episodios del Nuevo Testamento de modo que recogieran un compendio de todos los detalles ofrecidos en sus distintas partes⁵. En el caso de la *Unción de Cristo*, se preocuparon tanto por las sinergias como por las divergencias de los textos teólogos tan significativos como Tertuliano, Juan Crisóstomo, san Agustín o Gregorio Magno, a los que nos referiremos más adelante.

Empecemos por el análisis de las fuentes evangélicas referidas a la Unción. Hay un cierto consenso al entender que hay al menos dos relatos o unciones distintas, una ocurrida en Betania y recogida por Mateo, Marcos y Juan, y otra protagonizada por una pecadora anónima y relatada por Lucas. De todos modos, para un lector contemporáneo, salvo los relatos de Marcos y Mateo, es difícil lograr una armonía textual entre los cuatro pasajes, ya que si bien todos coinciden en lo fundamental (la importancia del arrepentimiento, el anticipo de la Pasión, el papel central de las mujeres en la Vida Pública, o la voluntad de Cristo de romper con encorsetamientos sociales), es igualmente cierto que ofrecen detalles sumamente diversos en lo referido a los nombres de los personajes, la ubicación geográfica y cronológica de los hechos, o las partes del cuerpo ungidas⁶.

³ En los primeros siglos del cristianismo hubo debates sobre los libros del Nuevo Testamento que eran o no fruto de la inspiración divina. En el Concilio de Hipona de 393 se estableció cuáles de estos libros eran revelados y, por tanto, canónicos. Todos los que quedaban fuera eran los apócrifos o extra-canónicos.

⁴ Los cuatro relatos son tradicionalmente atribuidos a dos apóstoles (Mateo y Juan) y dos discípulos (Marcos y Lucas). A su vez se dividen en dos grupos, a los tres primeros (Mateo, Marcos y Lucas) se los llama *sinópticos*, nombre dado por el teólogo alemán Griesbach en 1797, ya que consideraba que se podía tener una vista de conjunto de los tres, pues narraban similares acontecimientos, aunque en absoluto idénticos. El cuarto evangelio, el atribuido a Juan, tiene un espíritu y esquema muy distinto, es más dogmático que narrativo. En cuanto al orden en que fueron redactados, varios autores coinciden en admitir que el texto de Marcos sería el más antiguo, redactado hacia el año 70 y que este sirvió a su vez de fuente a Mateo y Lucas. Respecto al evangelio de Juan, se afirma que es imposible que fuera el propio apóstol quien lo redactase, ya que murió en el año 44, más bien habría sido un autor posterior que vivió seguramente en el siglo II (entre 115 y 145) y que coincidiría en el nombre. Lo que llama la atención en la *Unción de Cristo* es que parece haber más coincidencia entre Mateo, Marcos y Juan que entre Mateo, Marcos y Lucas. Es decir, aquí se rompe la idea de una armonía entre los *sinópticos* y un relato diferente en Juan.

⁵ Uno de los intentos de síntesis más antiguos fue el *Diatessaron*, armonía de los cuatro evangelios compuesta a finales del siglo II por Taciano, que se difundió mucho en la Iglesia siria. Este texto armonizado se utilizó en la liturgia hasta el siglo V y tuvo mucho peso en la iconografía cristiana de la Antigüedad Tardía tal como explicó la profesora Sepúlveda González al abordar las pinturas murales de la casa-iglesia de Dura Europos, conjunto que además recoge la representación más antigua de la Magdalena acudiendo al sepulcro vacío a ungir a Cristo. Vid. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1989): p. 197.

⁶ Estas cuestiones se han mencionado al inicio del artículo, con lo que no insistimos más en ellas.

Para Mateo y Marcos es una mujer, anónima, con un frasco de alabastro lleno de ricos ungüentos, la que se acerca a la casa de Simón el leproso (en Betania), en que está Cristo, y lo derrama sobre su cabeza. Los discípulos critican esta actitud pues dicen que con el dinero de los perfumes se podría haber ayudado a los pobres. Sin embargo Cristo sale en su defensa, indicando que esta unción lo prepara para su sepultura. Merece la pena ir a los textos originales para leer de primera mano los hechos⁷:

“Hallándose Jesús en **Betania**, en casa de **Simón el leproso**, se llegó a Él una mujer con un **frasco de alabastro** lleno de costoso **ungüento** y lo derramó sobre su **cabeza** mientras estaba recostado a la mesa. Al verlo se enojaron los discípulos y dijeron: *¿A qué este derroche? Podría haberse vendido a gran precio y darlo a los pobres.* Dándose Jesús cuenta de esto, les dijo: *¿Por qué molestáis a esta mujer? Obra buena es la que conmigo ha hecho. Porque pobres, en todo tiempo los tendréis con vosotros, pero a mí no siempre me tendréis. Derramando este ungüento sobre mi cuerpo, me ha ungido para mi **sepultura**. En verdad os digo, donde quiera que sea predicado este evangelio en todo el mundo, se hablará también de lo que ha hecho ésta para memoria suya*” (Mt 26, 6-13).

“Hallándose en **Betania**, en casa de **Simón el leproso**, cuando estaba **recostado** a la mesa, vino una mujer trayendo un **vaso de alabastro** lleno de un ungüento de **nardo** auténtico de gran valor, y **rompiendo** el vaso de alabastro, se lo derramó sobre la **cabeza**. Había algunos que indignados se decían unos a otros: *¿para qué se ha hecho este derroche de un ungüento? Porque pudo venderse en más de trescientos denarios y darlo a los pobres.* Y murmuraban de ella. Jesús dijo: *Dejadla ¿por qué la molestáis? Una buena obra es la que ha hecho conmigo, porque pobres siempre los tenéis con vosotros, y cuando queráis podéis hacerles el bien; pero a mí no siempre me tendéis. Ha hecho lo que ha podido, anticipándose a ungir mi cuerpo para la **sepultura**. En verdad os digo: dondequiera que se predique el Evangelio, en todo el mundo se hablará de lo que ésta ha hecho, para memoria de ella*” (Mc 14, 3-9).

Juan da una versión algo distinta. Sostiene que Jesús va a Betania, a comer a casa de Lázaro y sus hermanas Marta y María. Entonces María unge con nardo los pies de Cristo y los enjuga con sus cabellos. Judas Iscariote critica esta actitud, este derroche de dinero que podría haberse dado a los pobres. Jesús, refiriéndose a María, le contesta a Judas, que con este gesto lo está preparando para la sepultura:

“**Seis días antes de la Pascua** vino Jesús a **Betania**, donde estaba **Lázaro**, a quien Jesús había resucitado de entre los muertos. Le dispusieron allí una cena; y Marta servía, y Lázaro era de los que estaban a la mesa con Él. **María**, tomando una libra de **ungüento de nardo** legítimo, de gran valor, **ungió los pies** de Jesús y los enjugó con sus **cabellos**, y la casa se llenó del olor del ungüento. **Judas Iscariote**, uno de sus discípulos, que había de entregarlo, dijo. *¿Por qué este ungüento no se vendió en trescientos denarios y se dio a los pobres?* Esto decía, no por amor a los pobres, sino porque era ladrón, y, llevando él la bolsa, hurtaba de lo que en ella echaban. Pero Jesús dijo: *Déjala, lo tenía guardado para el día de mi **sepultura**. Porque pobres siempre los tenéis con vosotros, pero a mí no me tenéis siempre*” (Jn 12, 1-8).

⁷ Todos los textos están recogidos de la Biblia editada por la BAC en 1986. Las negritas que están en nuestro texto no están en el relato bíblico, se han incorporado aquí para destacar los detalles más significativos y más divergentes entre unos y otros.

Lucas es el que más se distancia de los relatos anteriores. Dice que Cristo come en casa de Simón el fariseo⁸. Afirmar también que la mujer es una pecadora y que no solo derrama los ungüentos sobre él sino que además con sus lágrimas baña sus pies, los enjuga con sus cabellos, y los besa. Simón critica esta actitud porque la mujer es una pecadora. Pero Cristo, no obstante, perdona los pecados a la mujer. No se hace alusión a la sepultura.

“Le invitó un **fariseo** a comer con él, y entrando en su casa, se puso a la mesa. Y he aquí que llegó una **mujer pecadora** que había en la ciudad, la cual, sabiendo que estaba a la mesa en casa del fariseo, con un **pomo de alabastro** de ungüento se puso detrás de Él, junto a sus pies, **llorando**, y comenzó a bañar con lágrimas sus **pies** y los enjugaba con los **cabellos** de su cabeza, y **besaba sus pies** y los ungía con el ungüento. Viendo lo cual, el fariseo que le había invitado dijo para sí: *Si éste fuera profeta, conocería quién y cuál es la mujer que lo toca, porque es una pecadora.* Tomando Jesús la palabra, dijo: *Simón tengo una cosa que decirte.* Él dijo: *Maestro, habla.* Un prestamista tenía dos deudores: el uno le debía quinientos denarios; el otro cincuenta. No teniendo ellos con qué pagar, se lo condonó a ambos. *¿Quién, pues, le amará más?* Respondiendo Simón, dijo: *Supongo que aquel a quien condonó más.* Díjole: *Bien has respondido.* Y vuelto a la mujer, dijo a Simón: *¿Ves a esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua a los pies, más ella ha regado mis pies con sus lágrimas y los ha enjugado con sus cabellos. No me diste el ósculo; pero ella, desde que entré, no ha cesado de besarme los pies. No ungiste mi cabeza con óleo, y ésta ha ungido mis pies con ungüento. Por lo cual le digo que le son perdonados **sus muchos pecados, porque amó mucho.** Pero a quien poco se le perdona, poco ama.* Y a ella le dijo: *Tus pecados te son perdonados.* Comenzaron los convidados a decir entre sí: *¿Quién es éste para perdonar los pecados?* Y dijo a la mujer: *Tu fe te ha salvado, vete en paz*” (Lc 7, 36-50).

Autores cristianos de los primeros siglos como Tertuliano (siglos II-III), Clemente de Alejandría (siglos II-III), Juan Crisóstomo (siglos IV-V), san Jerónimo (siglos IV-V), san Agustín (siglos IV-V) o san Ambrosio (siglo IV) intentaron conciliar esta diversidad de textos⁹. No obstante, esta fue una discusión marginal si la comparamos con otros grandes temas a debate, como la doble naturaleza de Cristo, la trinidad de Dios o la santidad de la Virgen.

⁸ Los fariseos son un grupo dentro de los judíos que defiende el rigor de la norma y la austeridad. A lo largo de la vida pública, Cristo se enfrenta en múltiples ocasiones al fariseísmo criticando el rigor con que aplican las normas religiosas. Así por ejemplo se permite hacer curaciones en sábado (vid. Mateo 12, 9-14, Marcos 1, 21-28, Marcos 3, 1-6, Lucas 4, 31-37, Lucas 6, 6-11, Lucas 14, 1-5, Juan 5, 1-9) o salvar de la lapidación a una mujer que había cometido adulterio (vid. Juan 8, 1-11), lo que provoca duras críticas entre los fariseos.

⁹ Estos autores fueron revisados en detalle por FEUILLET, André (1975), citando los textos originales tomados de la *Patrología Latina* y la *Patrología Griega* (de Migne), el *Corpus Christianorum Series Latina* (Brepols), y las *Sources Chrétiennes* (Les Éditions du Cerf). Resumidamente, Tertuliano (*De pudicitia*, XI, 1) y Clemente de Alejandría (*Pedagogia*, II, VIII, 61, 1 y 3) parecen confundir las dos unciones entendiendo que es la misma. Sin embargo, para el resto de autores, parecen ser acontecimientos diferentes. Así, según Juan Crisóstomo (*In Matthaëum homiliae*, LXXX), son dos unciones diferentes, una la narrada por Mt, Mc y Lc y otra la contada por Jn, en la que se dice que la mujer que unge es la hermana de Lázaro. Para San Jerónimo (*Commentarii in evangelium Mattahei*, IV, XXVI) también se trata de dos unciones distintas, una llevada a cabo por una prostituta que lava con sus lágrimas los pies de Cristo y otra por una persona diferente. San Ambrosio (*Expositio evangelii secundum Lucam*, VI, 14) no tiene una opinión clara, pero apunta también a que tal vez se trate de dos personas diferentes, una aún pecadora y la otra más perfecta.

De entre todos los Padres de la Iglesia, la interpretación de **san Agustín** fue la que más impacto tuvo en Occidente. Para el autor (*De consensu evangelistarum*, II, LXXXIX, 154) hubo dos unciones diferentes, la de Mateo, Marcos y Juan por un lado, y la de Lucas por el otro, pero que fueron llevadas a cabo por la misma *María* en dos momentos sucesivos:

“Hace falta comprender que no es otra mujer la que, según San Lucas, se aproxima a los pies de Cristo, los besa y los lava con sus lágrimas, sino que es la misma María que hace dos veces el mismo gesto”¹⁰.

El pensamiento de san Agustín debió influir en **Gregorio Magno**, papa desde 590 hasta 604, pues este hizo de la pecadora anónima, María de Betania (hermana de Lázaro) y María Magdalena la misma persona¹¹. Así, en el año 591, en la basílica de San Clemente de Roma, dio la que se conoce como la *Homilía XXXIII sobre Lucas 7, 36-50*, en la que dijo de la Magdalena:

“[...] La mujer que Lucas llama la pecadora y que Juan llama María, creemos que es la misma mujer de la que Marcos nos dice que el Señor había sacado siete demonios. ¿Y qué significan estos siete demonios sino todos los vicios? [...] Está claro, hermanos, que la mujer usó previamente el ungüento para perfumar su carne en actos prohibidos. Lo que entonces ella exhibió de forma escandalosa, ahora lo estaba ofreciendo a Dios en una forma más loable. Había codiciado con sus ojos terrenales, pero ahora a través de la penitencia éstos se consumían en lágrimas. Había mostrado su cabello para hacer resaltar su cara, pero ahora su pelo secaba su llanto. Había hablado con orgullo a través de su boca, pero ahora, al besar los pies del Señor, plantaba sus labios en los pies del Redentor. Por tanto, por cada deleite que había tenido, ahora se inmolaba. Convirtió así el cúmulo de sus faltas en virtudes, con el fin de servir por completo a Dios en penitencia, en igual medida que antes, equivocadamente, lo había despreciado [...]”¹².

¹⁰ Traducción libre del original en latín: [...] *Nihil itaque aliud intelligendum arbitror nisi non quidem aliam fuisse mulierem, quae peccatrix tunc accessit ad pedes Jesu, et osculata est, et lavit lacrymis, et tersit capillis, et unxit ungüento: cui Dominus adhibita similitudine de duobus debitoribus, ait dimissa esse peccata multa, quoniam dilexit multum: sed eandem Mariam bis hoc fecisse [...]* [fragmento tomado de *Sancti Aurelii Augustini hipponensis episcopi operum. Tomus tertius. Post Iovaniensium theologorum recensionem castigatus denuo ad manuscriptos codices Gallicanos, Vaticanos, Belgicos & nec non ad editiones antiquiores & castigatiores. Opera et studio monachorum Ordinis S. Benedicti e Congregatione S. Mauri. Pars Secunda, complectens exegetica in Novum Testamentum*, vol. 3. Tipografía de Franciscus Muguet, París, 1680, p. 97.]

¹¹ De acuerdo con las *Escrituras*, María de Magdala fue la mujer de la cual Jesús sacó siete demonios (Lucas 8, 2) y que le siguió como su discípula. Le acompañó en su Pasión (Mateo 27, 55; Marcos 15, 40; Juan 19, 25), su crucifixión y su entierro (Mateo 27, 61; Marcos 15, 47) y fue la primera persona que lo vio resucitado (Mateo 28, 1-10; Marcos 16, 1-9; Lucas 24, 1-10; Juan 20, 1-2.11-18). Por otra parte, y también de acuerdo al evangelio, María de Betania (Lucas 10, 38-42) escucha las palabras de Cristo en lugar de realizar las tareas domésticas, actitud que le vale las críticas de su hermana Marta. Junto a esta, implora a Cristo por la salvación de Lázaro, muerto hacía varios días (Juan 11, 33-44). Un poco más adelante unge a Jesús con un perfume carísimo (Juan 11, 2; 12, 1-3).

¹² Traducción libre al castellano tomada de SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 71. El original en latín puede leerse en *PL*, LXXVI, col. 1239, cuyo fragmento más reproducido es: *Hanc vero, inquit, quam Lucas peccatricem mulierem, Johannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia ejecta fuisse testatur.*

Las homilias de Gregorio Magno marcaron un hito en la figuración occidental pues a partir de ese momento la confusión entre las tres mujeres fue un hecho. Además en su texto quedaba claro que los pecados de la Magdalena estaban en relación directa con el ejercicio de la prostitución.

La miscelánea de figuras se vio sustancialmente aumentada por la *Leyenda dorada*, compendio hagiográfico redactado en latín en 1264 por el dominico italiano **Santiago de la Vorágine** (o *de Varazze*). Cuando De la Vorágine abordó la figura de María Magdalena, sumó a los acontecimientos bíblicos la llamada *leyenda provenzal*, según la cual, tras la muerte de Cristo, la santa viajó a Provenza con sus hermanos Lázaro y Marta y, llegado el momento, se retiró como eremita a una cueva. Para Vorágine, la Magdalena era una mujer rica y con una vida de excesos hasta su conversión en casa de Simón el leproso o el fariseo¹³, donde ungió a Cristo y fue perdonada de sus pecados. La Magdalena, en este libro, era no solo la pecadora arrepentida, la hermana de Lázaro en Betania y la discípula de Cristo¹⁴, sino también la hermana de la hemorroísa curada, la que tenía los siete demonios, una mujer de mala reputación por entregarse a los placeres carnales, la que acompañó en la Pasión y Resurrección a Cristo y, al final de sus días, una eremita con una vida paralela a la de María Egipcíaca, con la que también se dio cierto intercambio iconográfico. El éxito de la *Leyenda Dorada* explicaría que en la Baja Edad Media se hiciera a la Magdalena protagonista de la unción, incluyendo este episodio en los ciclos dedicados a la santa de Magdalá, como ocurre en la capilla Rinuccini de Santa Croce de Florencia o en las tablas de Jaume Serra hoy en el Museo Nacional del Prado¹⁵. Recogemos dos pasajes de Vorágine que son muy explícitos respecto a la síntesis entre la pecadora que unge y la Magdalena y que insisten además en sus excesos carnales:

[Refiriéndose a la Magdalena] “Las muchas lágrimas que derramó; fueron estas lágrimas tan copiosas, tan abundantes, que dieron suficientemente de sí para lavar los pies del Señor [...]”¹⁶.

“[...] María, también llamada Magdalena, por el castillo de Magdaló en que vivió, perteneció a una familia de reyes [...] El castillo de Magdalo estaba situado en Betania [...] María y sus hermanos, Lázaro y Marta, a la muerte de sus padres, que se llamaron el Siro y ella Eucaria, poseyeron durante algún tiempo en común la citada fortaleza [...] Magdalena era muy rica; pero como las riquezas y los placeres suelen hacer buenas migas, a medida que fue tomando conciencia de su belleza y de su elevada posición económica, fuese dando más y más a la satisfacción de caprichos y de sus apetitos carnales, de tal modo que las gentes, cuando hablaban de ella, como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de *la pecadora* [...]”¹⁷.

¹³ De la Vorágine primero menciona a Simón el leproso y después a Simón el fariseo, dando a entender que son la misma persona. El relato completo de la unción puede leerse en la edición y traducción de la *Leyenda Dorada* de MACÍAS, José Manuel (2001): pp. 383-384 y la historia íntegra de la Magdalena en MACÍAS, José Manuel (2001): pp. 382-392.

¹⁴ Esto es lo que denomina Beatriz Sánchez Morillas en su tesis “el problema de las tres Marías”, abordándolo extensamente: SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): pp. 9-10 y 71-77.

¹⁵ Esta tradición llega muy tempranamente a la Península Ibérica con la traducción y adaptación del texto de De la Vorágine que se conoce como *Vides de Sants Rosselloneses*, tal vez realizado en las últimas décadas del XIII y que también adjudica la unción de Cristo a la Magdalena.

¹⁶ MACÍAS, José Manuel (2001): p. 382.

¹⁷ Ibid., p. 383.

No está de más indicar que el nombre de *María/Miriam* aparece frecuentemente en la Biblia, siendo uno de los nombres femeninos de mayor uso. Es por ello lógica la síntesis operada entre todas las mujeres que comparten un mismo nombre. Es más, algunos investigadores contemporáneos han subrayado que la Virgen María sintetiza una serie de características (la pureza, la castidad, la maternidad...) y María Magdalena el resto de tópicos femeninos que no podían atribuirse a la Virgen (el pecado, la sexualidad, el arrepentimiento...). Vienen por tanto a erigirse como dos modelos femeninos, en cierta medida, antitéticos, que aglutinan las realidades sociológicas en torno a la mujer en cada momento de la Historia. No obstante, ambas son figuras muy complejas y poliédricas, que no siempre encajan en simplificaciones convencionales. Así, por ejemplo, la Magdalena es vista como una pecadora de mala reputación pero también como una excelente transmisora del mensaje de salvación (la *apostola apostolarum*). De ahí las dificultades a la hora de abordarlas¹⁸.

Las festividades del calendario cristiano confirman la problemática de aunar figuras y relatos que son divergentes, y muestran cómo se llegó a dos soluciones diferentes. Así, la Iglesia latina celebró a María Magdalena el 22 de julio utilizando el día de la fiesta no solo textos en que se mencionaba a la Magdalena sino también otros procedentes de la pecadora de Lucas o María de Betania¹⁹. En cambio la Iglesia griega celebra tres fiestas distintas: el 31 de marzo para la pecadora, el 18 de marzo para María de Betania y el 22 de julio para la Magdalena.

No se pretende con este epígrafe agotar las fuentes del relato, sino solamente hacer una primera aproximación a las más significativas y de mayor impacto iconográfico. De hecho, y casi a modo de anécdota, podemos aludir a un texto interesante, aunque de escasa trascendencia iconográfica, contenido en el capítulo V del *Evangelio árabe de la infancia*, compilación de textos apócrifos del siglo V-VI, pues en él se teje una relación entre la Circuncisión y la Unción. Según este texto, como parte de los objetos ligados a la Circuncisión, se hallaba una redoma de nardo perfumado que tiempo después habría sido adquirido por la pecadora y empleado para ungir a Cristo²⁰. No obstante, más allá de resaltar el nardo como perfume preciado, no hemos constatado la existencia de representaciones artísticas en que se relacionen Circuncisión y Unción.

Atributos y forma de representación

La unción de Cristo fue problemática para los artistas ya que tenían que conciliar las múltiples divergencias en los detalles ofrecidos por cada uno de los evangelistas. Normalmente optaron por representar a la mujer derramando el perfume sobre los pies de

¹⁸ Tratan estas cuestiones AMO HORGA, Luz María del (2008): pp. 618 y 620, y SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 16.

¹⁹ Al menos hasta el Concilio Vaticano II, donde se estableció que eran personas distintas, aunque en la práctica y el día a día de los cristianos siguen siendo vistas como una sola.

²⁰ Dice el texto: “Y, cuando fueron cumplidos los días de la circuncisión, es decir, al octavo día, la ley obligaba a circuncidar al niño. Se lo circuncidó en la caverna, y la anciana israelita tomó el trozo de piel [...] y lo puso en una redomita de aceite de nardo viejo. Y tenía un hijo perfumista, a quien se la entregó, diciéndole: *Guárdate de vender esta redomita de nardo perfumado, aunque te ofrecieran trescientos denarios por ella*. Y aquella redomita fue la que María la pecadora compró y con cuyo nardo espiques ungió la cabeza de Nuestro Señor Jesucristo y sus pies, que enjugó enseguida con los cabellos de su propia cabellera”. SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 74.

Cristo, lavándolos con sus lágrimas y enjugándolos con sus cabellos; raramente derramándolos sobre su cabeza. En un *Speculum animae* de origen valenciano datado a fines del siglo XV (París, BnF, Ms. Espagnol 544, fol. 13v) tenemos uno de esos ejemplos en que la unción es sobre la cabeza.

Por otra parte, acostumbraron a ambientar la comida en casa de Simón el fariseo, individualizado con un rico tocado, como ocurre en el retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, relacionado con Nicolás Florentino, de mediados del siglo XV. En cambio, fue poco habitual situar la escena en casa de los hermanos Lázaro, Marta y María, en cuyo caso debería estar presente Judas Iscariote²¹, reconocible frecuentemente por el cabello pelirrojo, como es el caso de la tabla de Albrecht Bouts conservada en Bruselas (c. 1490). Lo que no se halla prácticamente nunca es una unción en casa de Simón el leproso. En efecto, no se ha encontrado ninguna obra de arte en que se vean con claridad las secuelas de la lepra, con lo que podría considerarse que hay una omisión deliberada de esta enfermedad, estigmatizada socialmente²². Lo que sí es posible es eliminar toda referencia al anfitrión, como parece ocurrir en las tablas de San Juan y la Magdalena de Jaume Serra del Museo Nacional del Prado (1359-1362), donde además se resalta la contraposición entre la Magdalena, desecha en llanto y postrada, reconocible por sus largos cabellos e indumentaria roja, frente a san Pedro, en pie y sereno, reconocible por la tonsura y el cabello y la barba blancos. La oposición entre ambos personajes, Pedro y Magdalena, en su labor de transmisores del mensaje de Cristo y de apóstoles, fue ante todo tratada a nivel textual, pero aquí asistimos a un indicio de su permeabilidad en el arte²³.

Otra diferencia que podríamos hallar es la forma de la mesa. Si bien el texto de Marcos dice claramente que estaban *recostados*, es decir apoyados sobre el *triclinium*, al modo de los comensales romanos, no es muy frecuente encontrar este detalle. Podría hallarse, si acaso, en algún ejemplo bizantino que tratase de ser fiel a la realidad arqueológica²⁴, aunque no hemos localizado ninguno hasta el momento presente. Pero lo más frecuente en el Occidente medieval es hallar a Jesús y sus discípulos sentados en torno a una mesa de forma cuadrangular, adaptando por tanto el mobiliario a la realidad de la época en que trabaja el artista.

²¹ Así lo explica, al menos, el evangelio de Juan, quien dice de Judas que es el que critica el malgasto de la pecadora en un perfume carísimo.

²² Aunque Lucas, Marcos y Mateo dan el mismo nombre al anfitrión de la casa, *Simón*, esta denominación debía ser casi tan frecuente entre los hombres como lo era la de *María* entre las mujeres. Por ello, el hecho de que los sinópticos señalen el mismo nombre propio, no quiere decir que sean la misma persona. Es más, atendiendo al calificativo que reciben, *el fariseo* (según Lucas) o *el leproso* (según Mateo y Marcos), podría pensarse que son personas diferentes y por tanto unciones diferentes. Es decir que pudo Cristo haber sido ungido en la vida pública más de una vez, aunque después el arte prefirió representar un anfitrión fariseo a uno leproso. Una hipótesis es que esto se debiese a una cuestión de impureza o estigmatización social. La mujer era menos impura que el leproso, con lo que no tendría mucho sentido que un leproso cuestionara a Cristo por tocar a una mujer pues incluso esta, aun siendo pecadora pública, sería menos impura que un enfermo de lepra (para más detalle vid. SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 73).

²³ Ha trabajado estos aspectos SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): pp. 148-149. Esta *rivalidad* entre Pedro y Magdalena no es absolutamente evidente en las fuentes medievales, más bien las que hablan de Pedro omiten a la Magdalena y viceversa. Sin embargo, ciertos autores contemporáneos han considerado que pudo darse una disputa de base histórica en torno al liderazgo entre los apóstoles una vez muerto Cristo, motivo que ha tenido gran trascendencia en el ámbito de las novelas de ficción y pseudo-históricas ambientadas en la vida de Cristo.

²⁴ RÉAU, Louis (1996-2002): vol. II, parte II, p. 327.

En cambio, si hay tres elementos de los relatos evangélicos referidos a la unción que dejaron su impronta en la figuración occidental y que permitieron una inmediata identificación, estos fueron el bote de perfume, las lágrimas del arrepentimiento, y el largo cabello de la pecadora arrepentida. Es más, estos elementos fueron transferidos de la pecadora a María Magdalena y, con el paso del tiempo, se convirtieron en atributos inseparables de la santa²⁵.

Del recipiente para guardar el perfume, Mateo, Marcos y Lucas dicen que era un jarro o pomo de alabastro, siendo este un material caro pero muy apreciado por su idoneidad para conservar aromas²⁶. Además el propio perfume era muy costoso, señalando Marcos que era *nardo puro*, para lo que utiliza el adjetivo griego *pistikés*, que quiere decir *fiable*, es decir *no adulterado*. Marcos y Juan dicen que el perfume había costado trescientos denarios, lo que equivalía a casi un año de salario de un obrero, por lo que no es raro que los allí presentes se escandalizasen por el derroche²⁷. El alto precio del perfume que señalan los evangelios debió inspirar a Jacobo de la Vorágine cuando describió a la Magdalena como una mujer procedente de una rica familia.

En cualquier caso, el bote representado no siempre fue fiel a la realidad textual²⁸. Si bien podemos hallar recipientes opacos que pudieran ser de alabastro, como el del fol. 13v del citado *Speculum animae* de fines del XV (París, BnF, Ms. Espagnol 544), la variedad fue grande, encontrando desde recipientes de cristal traslúcido hasta otros metálicos²⁹, pasando por recipientes cerámicos al modo de albarellos o botes de botica³⁰.

²⁵ Con María Magdalena el bote, las lágrimas y los cabellos sumaron nuevos significados. Así el bote estaba en relación con su condición de *mirroflora* que había acudido a ungir a Cristo ya muerto. Las lágrimas tenían un sentido penitencial, lo mismo que el cabello, haciendo referencia a la *leyenda provenzal*, que la describía como una eremita retirada a una cueva y que, como María Egipciaca, había dejado crecer un largo cabello que cubría todo su cuerpo. No perdamos de vista que María Egipciaca había sido, según su hagiografía, prostituta. Así que en ambos casos, tanto de María Magdalena como de María Egipciaca, el cabello que había sido objeto de seducción, crecido y desgredado se convertía en símbolo de penitencia y vida retirada, haciendo de ambas mujeres una suerte de *mujer salvaje*. Aunque son muy interesantes estos aspectos, no profundizamos más en ellos, por alejarse de la temática principal del artículo.

²⁶ La idoneidad del alabastro para guardar perfumes ya había sido señalada en la Antigüedad, por autores como Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro XXXVI, XII, 60: *hunc aliqui lapidem alabastriten vocant, quem cavant et vasa unguentaria, quoniam optime servare incorrupta dicatur* (“algunos llaman a esta piedra alabastro y se pueden hacer jarrones y vasos de perfumes, porque dicen los preserva de la corrupción”).

²⁷ SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 74.

²⁸ En esta variedad de recipientes ha reparado SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): pp. 99-100. Lo interesante es que la diversidad de botes se trasladan de la escena narrativa de la Unción al tipo aislado de la santa Magdalena.

²⁹ De este tipo parece ser el que incluye Gil de Siloé en la escena de la última cena del retablo de la cartuja de Miraflores.

³⁰ Estos albarellos solían ser cerámicos, con boca ancha para poder meter la mano y sacar su contenido fácilmente, de fondo blanco y con motivos decorativos en azul, y en el ámbito hispano se atribuyeron a manufactura *mudéjar*. Hemos conservado interesantes ejemplos físicos de estos albarellos en los museos y colecciones españolas, como los del Museo Arqueológico Nacional (nº inventario 51126, 60414, 60416, 60426 y 60444), que podemos poner en paralelo con obras como la de Albrecht Bouts de Bruselas a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones. Las razones para explicar la preferencia por estos botes de farmacia están pendientes de una investigación más profunda, pero no debe extrañar su inclusión en la Unción, ya que en los mismos establecimientos se vendían preparados farmacéuticos, perfumes y cosméticos, así como también pigmentos para los pintores. El perfume de nardo bien podía ser guardado en un recipiente similar al de los albarellos farmacéuticos.

Los largos cabellos de la pecadora arrepentida se incorporaron para ilustrar cómo enjugó con ellos los pies de Cristo, que previamente había bañado con sus lágrimas. Además estos largos cabellos sueltos y sin velo adquirieron inmediatamente una clara connotación sexual, de seducción, contribuyendo a la asociación simbólica con el pecado de la prostitución que le atribuyó Gregorio Magno.

Una cuestión más a comentar es la posición adoptada por la pecadora arrepentida. Esta raramente está de pie, solamente cuando derrama perfume sobre la cabeza de Cristo. En cambio suele presentarse a los pies, a una altura más baja que la mesa, de modo que no tape lo objetos y alimentos de los comensales, ya que estos pueden adquirir un sentido simbólico. Al estar a los pies, la variedad de posiciones es grande pero tienen siempre una connotación jerárquica, contribuyendo a marcar su arrepentimiento y la necesidad de obtener la aprobación de Cristo. Así, podemos hallarla sentada y con la cabeza ligeramente inclinada en las pinturas románicas de Maderuelo (segundo cuarto del siglo XII), o arrodillada en la capilla Rinuccini de Santa Croce (c. 1365) y en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (mediados del siglo XV), o inclusive arrojada al suelo, en gesto de postración o *proskynesis*, como en las tablas de Jaume Serra conservadas en el Museo Nacional del Prado (1459-1362)³¹.

Asimismo habría que indicar en relación al color de la indumentaria de la pecadora, que dos de los colores más repetidos son el rojo de la túnica y el verde del manto. Para muchos investigadores estos colores son una prueba de la identificación entre la pecadora y la Magdalena que, en el caso del rojo, estaría ligado a la participación en los hechos de la Pasión.

Una interesante variación iconográfica de la Unción es aquella en que se relaciona con otro tema clave del Nuevo Testamento, la Última Cena. Así pues, los alimentos que toman los comensales en casa de Simón el Fariseo o en casa de Lázaro pueden adquirir un sentido eucarístico, hallando panes, peces y jarras de vino en la mencionada tabla de Albrecht Bouts. No solo eso, sino que en la Última Cena puede agregarse como un comensal más, la propia mujer arrepentida ungiendo los pies a Cristo, como es el caso de la *Última cena* de Jaume Ferrer (segundo cuarto del siglo XV, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona) y de la escena correspondiente del retablo mayor de la cartuja de Miraflores de Gil de Siloé y Diego de la Cruz (1496-1499). Esta *contaminación* iconográfica entre la Unción y la Última Cena se explica por distintos motivos. Primero, porque el propio Jesús durante su unción insiste en que los perfumes empleados anticipan los que serán usados en su sepultura, y este vaticinio de su muerte se repite también en la Última Cena. Segundo, porque según el evangelio de Juan, Judas es descrito como un hombre *avaro* tachado incluso de ladrón, que porta una bolsa con denarios, y que se enfrenta verbalmente a Cristo tanto en la Unción como en la Última Cena. Y tercero, por la importancia de la Magdalena como discípula de Cristo, que hará que sea incluida, al igual que la Virgen María, en distintas escenas de la vida pública y la pasión, sin que los textos la mencionen explícitamente.

³¹ El origen de la *proskynesis* está en Bizancio y se transfiere del ámbito civil y protocolario al ámbito religioso desde los primeros siglos del cristianismo. Es un claro gesto jerárquico que suele enfatizarse aumentando la escala del que recibe el gesto y disminuyendo la del que lo realiza, como aparece en el mosaico de Jorge de Antioquía a los pies de la Virgen en la iglesia de la Martorana de Palermo (mediados del siglo XII).

Extensión geográfica y cronológica

La unción en la vida pública no se incluye en el repertorio de temas cristianos de los primeros siglos, así que no es posible hallarlo en las catacumbas, sarcófagos, mosaicos y marfiles paleocristianos³². Tampoco aparece entre los temas habituales de la I Edad de Oro Bizantina (siglos VI-VIII) y mucho menos durante la Crisis Iconoclasta que ocupa buena parte de los siglos VIII y IX.

Hay que esperar al siglo IX, momento en que con la II Edad de Oro Bizantina, se introduce este tema en el repertorio cristiano de la iglesia de Oriente (vid. por ejemplo las *Homilías de Gregorio Nacianceno* de la BnF, Ms. Grec. 510, siglo IX). Desde entonces se proyecta no solo en Oriente sino también en Occidente, teniendo aquí una importancia creciente a partir del arte románico (vid. por ejemplo las pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia, segundo cuarto del siglo XII, hoy en el Museo Nacional del Prado), momento en que este tema servirá para recordar al fiel la importancia del arrepentimiento y el perdón de los pecados como paso previo a la redención al final de los tiempos.

Su relevancia no desaparece en la Baja Edad Media occidental, conjugándose entonces con otros episodios, como el de la Última Cena, y estando asociado con frecuencia a ciclos referidos a la Magdalena, como se acaba de explicar en el epígrafe anterior³³. No obstante, en Oriente nunca se hace a la Magdalena partícipe de la Unción, ya que no hay asimilación entre estas dos figuras. La Magdalena bizantina puede aparecer en escenas de la Pasión y Resurrección, o aislada en iconos, portando el recipiente que la identifica como *mirrofora* o llevando los huevos de Pascua, procedentes de un hecho milagroso ligado a la Resurrección³⁴.

Soportes y técnicas

Desde su aparición en el siglo IX es posible hallar la Unción en Betania en una gran disparidad de soportes y técnicas: pintura mural (ej. Maderuelo), mosaicos (ej. Monreale), libro ilustrado (ej. *Homilías de Gregorio Nacianceno*), talla en madera (ej. retablo de Gil de Siloé en la cartuja de Miraflores), escultura en piedra (ej. capitel del claustro de Saint-Pons-de-Thomières o de San Nicolás de Soria), pintura sobre tabla (ej. tabla con escenas de la Magdalena y el Bautista, de Jaume Serra, en el Museo Nacional del Prado), etc. No hay una preferencia por un soporte específico, adecuándose tanto a ámbitos privados como el del libro, como a grandes formatos y ciclos públicos como los de los retablos.

³² Pese a que en las pinturas de la casa-iglesia de Dura Europos (c. 230) aparece una de las primeras imágenes de la Magdalena, aquella en que forma parte de las tres Marías que visitan el sepulcro vacío, la representación de la unción en la vida pública se hace esperar. Es decir entre las unciones se privilegia la de Cristo muerto y no la de Cristo vivo.

³³ Debemos tener presente que no es hasta Gregorio Magno (siglo VII) y con más rotundidad hasta De la Vorágine (siglo XIII) cuando se da una plena asimilación entre la Magdalena y la pecadora arrepentida, adjudicando el pasaje de la unción a la santa de Magdalá; por lo tanto es lógico que el arte previo a estas fechas no lo relacione claramente.

³⁴ La Magdalena habría operado un milagro con estos huevos para demostrar que Cristo había resucitado y difundir su mensaje. El origen textual de los huevos de Pascua, ligado al *Evangelio de Nicodemo* (apócrifo) y san Simeón Metafrasto es mencionado sucintamente por SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 130.

Precedentes, transformaciones y proyección

La Unción en Betania no cuenta con precedentes inmediatos en la Antigüedad Clásica. Es un tema que se halla entre los creados *ex novo* por el cristianismo medieval. Sin embargo, es una historia en permanente mutación, ya que la riqueza textual así lo favorece. Además, al no formar parte de los dogmas de fe, no fue objeto de una especial preocupación en lo que a su configuración iconográfica y simbólica se refiere. Todo ello le otorgó una gran flexibilidad siendo esta, tal vez, su seña de identidad más clara. Hubo, así pues, diversidad en la representación del anfitrión, de la mujer y de los invitados; pero también de los gestos, la indumentaria y los objetos que conformaron el *atrezzo* de la escena.

Al comienzo de la Edad Moderna empezó a verse una fractura en la triple identificación de la pecadora, María de Betania y María Magdalena; pero esta fractura no afectó a la iconografía, ya que la Iglesia occidental se resistió a cuestionar la exégesis tradicional derivada de Gregorio Magno y Jacobo de la Vorágine. En efecto, el humanista y teólogo Lefèvre d'Etaples (Faber Stapulensis) publicó sendos trabajos en París, el primero en 1516 (*De Maria Magdalena*) y el segundo en 1519 (*De tribus et unica Magdalena*), donde negó la identificación entre la pecadora, la hermana de Lázaro y María Magdalena. Sin embargo, estos trabajos fueron cuestionados por la Universidad de la Sorbona y pasaron a engrosar el *Índice romano de libros prohibidos*. Calvino también criticó la ignorancia en la identificación de estas tres mujeres. Pero la iglesia surgida de la Contrarreforma pasó de puntillas sobre estos debates. Por ello las imágenes de la Edad Moderna siguieron en esencia los parámetros iconográficos de las medievales.

Hubo que esperar al Concilio Vaticano II en 1969 para que la Iglesia católica se pronunciase claramente sobre la cuestión, estableciendo que María Magdalena y María de Betania eran personas distintas y por tanto sus festividades también debían ser diferentes. Aun así, el cine y la novela de ficción han demostrado que la aceptación popular de esta identificación es más fuerte que la doctrina emanada de la jerarquía eclesiástica.

Prefiguras y temas afines

La Unción durante la Vida Pública carece de precedentes en el Antiguo Testamento, por lo que no integra las obras de arte en que se hacen paralelismos tipológicos entre Antiguo y Nuevo Testamento.

Hay algunos temas próximos a este con los que podría confundirse, como son las unciones regias y la unción a la muerte de Cristo. En efecto, hay una proximidad simbólica con las unciones regias, tanto las narradas en el Antiguo Testamento (las de David y Salomón fundamentalmente) como las referidas a soberanos medievales, relativamente frecuentes en el Occidente europeo. No obstante, iconográficamente hablando, no hay lugar para la confusión. Así, en el caso de Cristo es una mujer de larga cabellera y con un tarro de perfumes la que lo unge, mientras que en el caso de las unciones regias son uno o más hombres, generalmente ataviados con indumentaria religiosa, los que ungen al rey con un gran cuerno con óleo, lo bendicen y le entregan los *regalia* (trono, cetro, corona, diadema, túnica)³⁵.

³⁵ Así ocurre por ejemplo en el *Antifonario de León*, datado entre la segunda mitad del siglo X y la primera del XI y analizado en detalle por BANGO TORVISO, Isidro G. (2011-2012), que en la ilustración correspondiente al *Officium in ordinatione sive in natalicio regis*, cuyo texto se extiende del folio 271v al 273v, incorpora una de las unciones regias más significativas y antiguas del ámbito hispano.

Tampoco se presta a confusión iconográfica la unción de Cristo en vida con la unción tras su muerte, pues ni los personajes ni la ambientación coinciden. En la primera Cristo se halla comiendo públicamente cuando es ungido por una pecadora arrepentida, mientras que en la segunda yace muerto y está rodeado por sus más allegados que preparan su cuerpo para la sepultura. Si que hay algún préstamo puntual entre las dos unciones, la más significativa la mujer que, deshaciéndose de dolor, está situada a los pies de Cristo y porta un recipiente con *aceites*, ya que se incorpora tanto a la unción de la vida pública como a la unción durante el entierro, identificándose generalmente con la Magdalena.

En definitiva, las relaciones que se tejieron en torno a la unción fueron múltiples (arrepentimiento, anuncio de la muerte, perdón de los pecados, apostolado...) pero el arte supo individualizar este tema sin renunciar a la riqueza figurativa que emanaba de la diversidad textual.

Selección de obras

- Unción en Betania. *Homilías de Gregorio Nacianceno*, Constantinopla, siglo IX. París, BnF, Ms. Grec. 510, fol. 196v.
- Pecadora arrepentida ungiendo a Cristo. Pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), segundo cuarto del siglo XII. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Unción en Betania. San Nicolás de Soria (España), portada occidental, capitel de la jamba izquierda, principios del siglo XIII.
- Jaume Serra, *Escenas de las vidas de la Magdalena y san Juan Bautista*, 1359-1362, temple sobre tabla, detalle de la unción en Betania. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Giovanni da Milano, pinturas murales del muro meridional de la capilla Rinuccini de Santa Croce, Florencia (Italia), c. 1365. Ciclo de María de Magdalá, detalle de la unción.
- Lukas Moser, *Retablo de la Magdalena*, 1432, detalle de la unción en el ático. Tiefenbronn (Alemania), iglesia de Santa María Magdalena.
- Última cena. Jaume Ferrer, *Retablo de Santa Constança de Linya*, Lérida (España), segundo cuarto del siglo XV, detalle de la predela. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- Retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (España), mediados del s. XV. Tabla de la unción.
- Albrecht Bouts, *La cena en casa de Simón*, c. 1490. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts.
- Unción en Betania. *Speculum animae*, Valencia (España), finales del siglo XV. París, BnF, Ms. Espagnol 544, fol. 13v.
- Última Cena. Gil de Siloé, *Retablo mayor de la Cartuja de Miraflores*, Burgos (España), 1496-1499.

Bibliografía

AMO HORGA, Luz María del (2008): “María Magdalena, la *Apostola apostolorum*”. En: *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, El Escorial, pp. 613-635. Disponible en línea: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2825169.pdf

ANDERSON, Joanne W. (2012): “Mary Magdalene and Her Dear Sister: Innovation in the Late Medieval Mural Cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano)”. En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 45-74.

BANGO TORVISO, Isidro G. (2011-2012): “Hunctus rex. El imaginario de la unción de los reyes en la España de los siglos VI al XI”, *CuPAUAM*, nº 37-38, pp. 749-766. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12481>

BURNET, Régis (2007): *María Magdalena. De pecadora arrepentida a esposa de Jesús*. Desclée de Brower, Bilbao.

DUPERRAY, Eve (1989): *Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*. Beauchesne, París.

ERHARDT, Michelle A. (2012): “The Magdalene as Mirror: Trecento Franciscan Imagery in the Guidalotti-Rinuccini Chapel, Florence”. En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 21-44.

FEUILLET, André, (1975): “Les deux onctions faites sur Jésus, et Marie-Madeleine. Contribution à l'étude des rapports entre les Synoptiques et le quatrième évangile”, *Revue Thomiste*, vol. LXXV, pp. 358-394.

Disponible en línea: http://mariemadeleine.fr/files/Marie-Madeleine/Deux_onctions.pdf

HASKINS, Susan (1996): *María Magdalena. Mito y metáfora*. Herder, Barcelona.

JANSEN, Katherine Ludwig (2001): *The making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton University Press, New Jersey.

LAGRANGE, M. J. (1912): “Jésus a-t-il été oint plusieurs fois et par plusieurs femmes? Opinions des anciens écrivains ecclésiastiques”, *Revue Biblique*, vol. XXI, pp. 504-532.

LAROW, Magdalen (1982): *The Iconography of Mary Magdalen. The Evolution of a Western Tradition until 1300*. Tesis doctoral, New York Univeristy.

MONTANDON, Alain (1999): *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

MACÍAS, José Manuel (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, vol. I, pp. 382-392.

MORRIS, Amy M. (2012): “The German Iconography of the Saint Madalena Altarpiece: Documenting Its Context”. En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 75-106

OLSON, Vibeke (2012): "Woman, Why Weepest Thou? Mary Magdalene, the Virgin Mary and the Transformative Power of the Holy Tears in Late Medieval Devotional Painting". En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 361-382.

RÉAU, Louis (1996-2002): *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal, Barcelona [Traducción de RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols. Presses Universitaires de France, París].

SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Disponible en línea: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2500/maria-magdalena-de-testigo-presencial-icono-de-penitencia-en-la-pintura-de-los-siglos-xiv-xvii/>

SAXER, Victor (1959): *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*. Clavreuil, París.

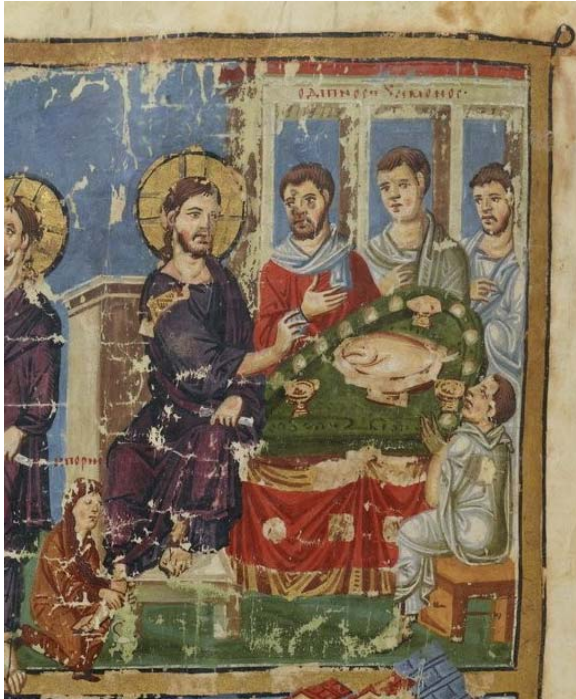
SEBASTIÁN, Santiago (1994): *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Encuentro, Madrid.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1989): "Los inicios de la iconografía cristiana: la sala bautismal de Dura Europos (Siria)", *Lecturas de historia del Arte*, nº 2, pp. 195-205.

SULLIVAN, Ruth Wilkins (1985): "The Anointing in Bethany and Other Affirmations of Christ's Divinity on Duccio's Back Predella", *Art Bulletin*, vol. LXVII, nº 1, pp. 32-50.

VAN STRATEN, Roelof (1994): *An introduction to iconography*. Gordon and Breach, Reading (UK), pp. 88-93.

ZANAYED, Buthaina I. (2009): *The visual representation of Mary Magdalene in art: from penitent saint to propagator of the faith*. Tesis de máster, The University of Houston Clear Lake. Disponible en línea: Google libros.



▲ Unción en Betania. *Homilías de Gregorio Nacianceno*, Constantinopla, siglo IX. París, BnF, Ms. Grec. 510, fol. 196v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f406.image>
[captura 23/10/2015]



▲ Unción en Betania. San Nicolás de Soria (España), portada occidental, capitel de la jamba izquierda, principios del siglo XIII.

[Foto: Fco. de Asís García]

◀ Pecadora arrepentida ungiendo a Cristo. Pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), segundo cuarto del siglo XII. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P07271.jpg [captura 23/10/2015]



▲ Jaume Serra, *Escenas de las vidas de la Magdalena y san Juan Bautista*, 1359-1362, temple sobre tabla, detalle de la Unción en Betania. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P03106.jpg [captura 23/10/2015]

◀ Giovanni da Milano, pinturas murales del muro meridional de la capilla Rinuccini de Santa Croce, Florencia (Italia), c. 1365. Ciclo de María de Magdalá, detalle de la unción.

<http://www.wga.hu/art/g/giovanni/milano/rinuccin/2south1.jpg> [captura 23/10/2015]



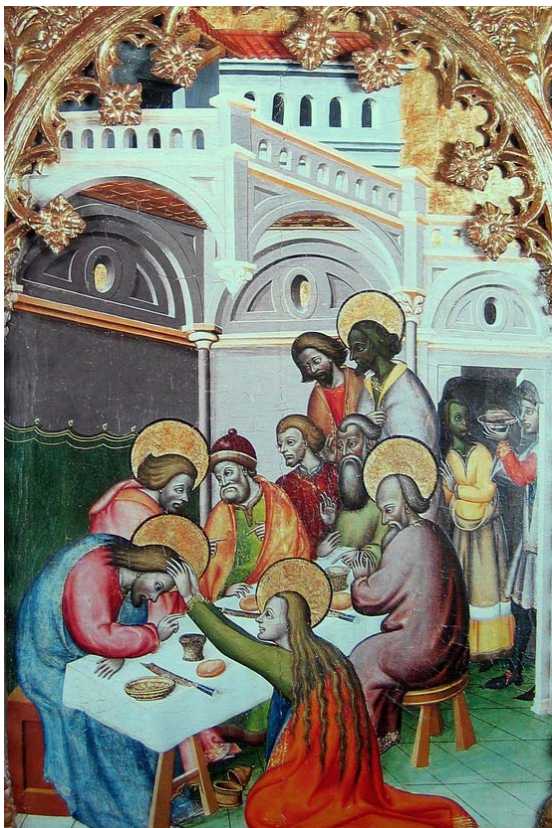
◀ Lukas Moser, *Retablo de la Magdalena*, 1432, detalle de la unción en el ático. Tiefenbronn (Alemania), iglesia de Sta. María Magdalena.

https://es.wikipedia.org/wiki/Lukas_Moser#/media/File:Lucas_Moser_001.jpg [captura 23/10/2015]



Albrecht Bouts, *La cena en casa de Simón*, c. 1490. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Bouts-Jesus_chез_Simon_le_Pharisien_IMG_1407.JPG [captura 23/10/2015]



Retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (España), mediados del siglo XV.
Tabla de la unción.



Unción en Betania. *Speculum anime*, Valencia (España), finales del siglo XV. París, BnF, Ms. Espagnol 544, fol. 13v.

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=29&M=imageseule> [captura 23/10/2015]



Última cena. Jaume Ferrer, *Retablo de Santa Constança de Linya*, Lérida (España), segundo cuarto del siglo XV, detalle de la predela. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

http://visitmuseum.gencat.cat/media/cache/1140x684/uploads/objects/photos/54baa0d8d9cb7_sant%20sopar.jpg [captura 23/10/2015]



Última Cena. Gil de Siloé, *Retablo mayor de la Cartuja de Miraflores*, Burgos (España), 1496-1499.

[Foto: Fco. de Asís García]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract* y *Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, n.º, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n.º 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

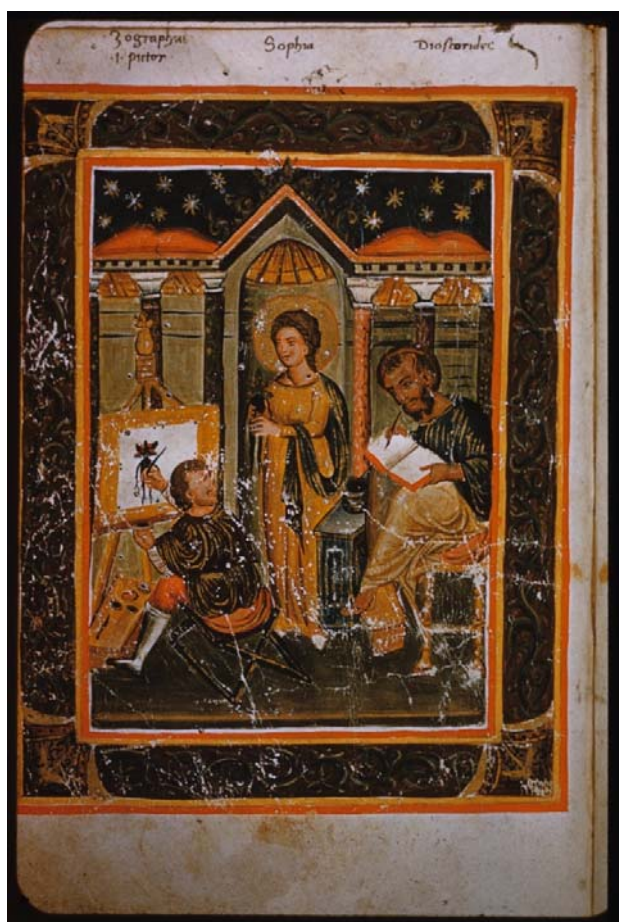
Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

120 FORMAS DE CONOCER LA EDAD MEDIA

ICONOGRAFÍA PARA LA DOCENCIA Y LA INVESTIGACIÓN

III Seminario del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente
“Base de datos digital de iconografía medieval” (2009-2015)

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/>



*Materia médica de Dioscórides, s.XV
Biblioteca Vaticana, ms. BAV Chig.F.VII.159, fol.236v
Dioscórides, Sofía y un artista pintando la mandrágora*

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA
*Entre muebles e imágenes: evocaciones del
Trono de Salomón*

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA
San Bernardo de Claraval

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN
*La estigmatización de Santa Catalina de
Siena*

Laura RODRÍGUEZ PEINADO
La misa de San Gregorio

Santiago MANZARBEITIA VALLE
San Pablo

Tomás IBÁÑEZ PALOMO
Anunciaciones preñadas

Irene GONZÁLEZ HERNANDO
*Prepararse para nacer: posiciones fetales
en el útero materno*

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ
Científicos y sabios con astrolabio

Miércoles 24 de febrero de 2016, de 11.30h a 13.00h

Facultad de Geografía e Historia (UCM) – Aula 02

Entrada libre y gratuita hasta completar aforo
Se entregará certificado de asistencia